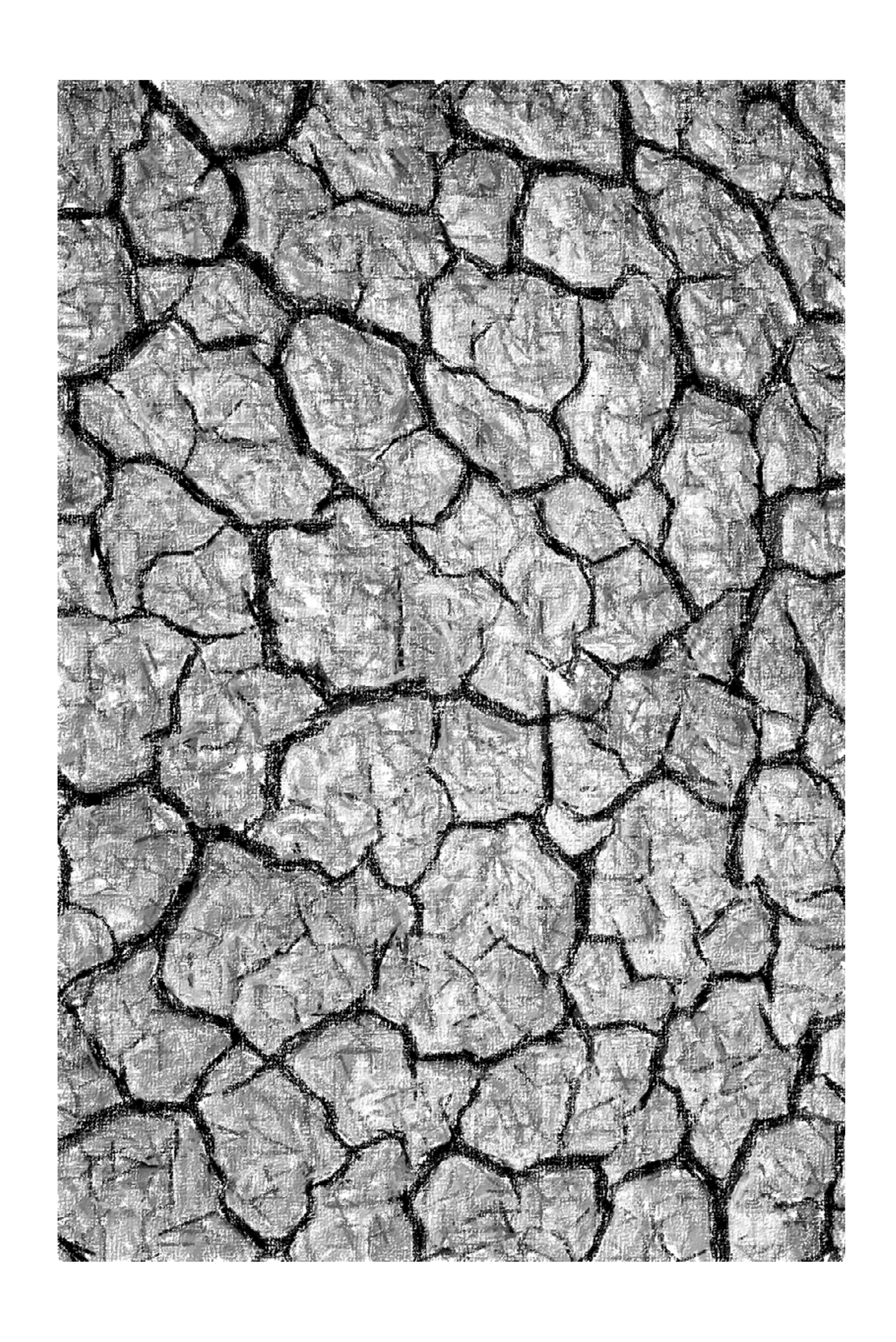


“Tolvaneras de almas secas” Un estudio sobre Jesús Gardea

Ernesto Emiliano Romero



Ernesto Emiliano Romero

México D.F.

2007

Contenido

INTRODUCCIÓN

EN MEDIO DE la frontera norte, en una de sus más simbólicas entidades, el escritor mexicano Jesús Gardea elaboró una singular obra producto de un trabajo estilístico paciente y riguroso. Ciudad Juárez fue para el autor una ermita desde la cual construyó un mundo otro, lejano a las vociferaciones con las que se enuncia regularmente a esa población. Posterior a los años de cierto olvido comienza a decantarse la obra gardeana. Algunos de sus cuentos han sido incluidos en diversas antologías; su propuesta ha sido analizada y traducida por investigadores de Estados Unidos y Canadá, principalmente. A finales del siglo XX, su narrativa adquiere mayor presencia gracias a la edición conjunta de sus cuentos y a la reedición de sus novelas. Asimismo, las investigaciones académicas en curso en universidades del país vuelven a poner atención en su trabajo narrativo. El siguiente estudio se une a dicha empresa y contribuye al estudio de una obra aparentemente hermética.

Para su realización, este trabajo se allega de dos tipos de fuentes: la crítica de la obra de Jesús Gardea divulgada en publicaciones periódicas, la cual representa un cuantioso campo de información. Entrevistas, reseñas, valoraciones que significan también un aliciente para una lectura de mayor extensión. La segunda corresponde a una estructura teórica necesaria para comprender los distintos recursos técnicos empleados por el autor en la

construcción de su universo narrativo, así como para fundamentar la interpretación del corpus elegido.

La elección de los textos a analizar obedeció a diversos motivos. En primer lugar, los veinte títulos que conforman la obra del autor son un extenso territorio prácticamente falto de investigaciones formales. Si bien ha habido acercamientos por parte de la academia, éstos abordan generalmente los primeros textos del autor, tanto en novela como en cuento. Por esta razón, he decidido acercarme a *De Alba sombría* —tercer volumen de cuentos—, libro que se encuentra en la etapa intermedia de su cuentística, posterior a los veintinueve relatos de sus dos primeros libros, *Los viernes de Lautaro* y *Septiembre y los otros días*. Es, en este sentido, un volumen que condensa los distintos temas y estilos que se manifiestan en su trabajo subsecuente.

De igual forma, creí pertinente partir de la base de que en los cuentos es donde se puede realizar una investigación que ofrezca una mayor aproximación a sus recursos narrativos mediante distintas historias, situaciones y personajes. Por lo tanto, el siguiente estudio se centra en este título y *dialoga* —cuando es oportuno— con otros textos del escritor chihuahuense. El entendimiento de la estilística y la estética de un autor exigiría el análisis exhaustivo de toda su producción; no obstante, a través de la selección de estos cuentos se pretende ofrecer una visión concreta sobre sus intereses y herramientas literarias. Por medio de los relatos tener la posibilidad de un análisis particular y general al realizar un agrupamiento de temas que, en una reflexión de conjunto, brinden recursos literarios análogos.

De esta forma, se ha decidido generar conocimiento sobre su obra al fundamentar el análisis en dos vías: la construcción del espacio y la reflexión sobre el universo narrativo del autor y su significación. Por ello, los capítulos iniciales son una necesaria revisión de los elementos generales de su obra, así como el estudio de sus características, que —como se podrá ver— representan un número técnica y temáticamente limitado.

La primera parte de este trabajo constituye una presentación del autor. Se documentan aquellos sucesos relevantes en su carrera literaria, así como conceptos básicos sobre su propuesta estilística. También, se muestra un breve recuento de la recepción que tuvo en vida —sobre todo en las publicaciones periódicas— para hacer hincapié en la necesidad de análisis que no estén subordinados a la inmediatez de la crítica divulgada en esos campos. Asimismo, reflexiono sobre elementos de su obra narrativa comunes a la novela y al cuento. Finalmente, indago acerca de la ubicación espacio-temporal de Gardea; de esta forma, ofrezco un panorama breve del autor y de la recepción en su momento.

En la segunda parte establezco las características generales de su narrativa breve, con el fin de situar a *De Alba sombría* como centro de la cuentística gardeana y así irradiar reflexiones sobre sus demás relatos. Igualmente presento los núcleos narrativos de cada cuento, sinopsis necesaria para su posterior estudio, y analizo los recursos utilizados para elaborar ese mundo de ficción, tales como la construcción de personajes, la estructura de los

cuentos, los tipos de narradores que presentan los relatos y las características prosísticas empleadas para representar sus historias.

En la tercera parte se pretende demostrar que la propuesta central de estos relatos se encuentra en la construcción del espacio. De tal forma, se analizan los recursos utilizados por Gardea para delimitar espacialmente sus historias, tanto los componentes de tipo geográfico y material, como el uso del contraste. Por medio de éste, Gardea logra no sólo ubicar a los personajes, sino dar relieve a los elementos internos de sus textos. Cambios focales, luminosidad, sujeción a espacios cerrados, todo ello constituye la forma con la cual el autor enriquece sus relatos y con la que *significa* sus historias.

Posterior a la investigación detallada de elementos técnicos y estilísticos, en la cuarta parte reflexiono en torno a la visión de mundo que ofrecen sus cuentos y sus personajes. Para ello, establezco relaciones comparativas entre los personajes femeninos y la violencia como característica imprescindible de estos textos. Se explica la forma en la cual la mujer está en el centro de la experiencia ficcional como fuente de memoria y deseo de alivio. También analizo sus formas de representación en el universo gardeano, y su importancia para el entendimiento de la soledad de sus personajes.

Ahora bien, al centrar la atención de nuestro estudio sobre Gardea en su obra y las mismas características que ella proporciona, no se deja de lado la innumerable cantidad de análisis y teorías que existen sobre el cuento como género; sino significa, a nuestros ojos, la forma idónea para proponer una lectura sobre un autor poco asediado por investigaciones de largo aliento. Ello

también representa un aliciente, al poder sentar bases para estudios posteriores que prescindan de las apreciaciones redundantes. El cuento, género al que se la ha dedicado innumerable cantidad de reflexiones, también puede proveer, desde sí mismo, su misma interpretación y crítica.

En suma, el siguiente estudio analiza la representación del espacio, así como los elementos de la construcción técnica de *De Alba sombría*, para culminar con una reflexión sobre la propuesta narrativa de Jesús Gardea. Una obra que parte de un zona temáticamente cargada de lugares comunes, pero que en la realización literaria obtiene distintos matices.

I. PALABRA EN EL DESIERTO

Jesús Gardea Rocha nace en Delicias, Chihuahua en 1939.[1] El interés profesional lo lleva a estudiar Odontología en la Universidad Autónoma de Guadalajara. Los años de residencia en la capital de Jalisco constituyen, en términos biográficos, su acercamiento a la literatura.

> A los 22 años descubrí la literatura norteamericana y empecé a leer, tanto filosofía, como poesía y narrativa. Hablo de un descubrimiento porque realmente jamás me había acercado a este campo. Yo nací en Delicias, una ciudad muy pequeña, hice mi carrera en Guadalajara. [...] Los cinco años que pasé en Guadalajara fueron de una soledad infinita, rota únicamente por las lecturas en la Biblioteca del Consulado.[2]

Posteriormente, Gardea regresa a su estado natal, y se establece en Ciudad Juárez, lugar en donde reside hasta su muerte, que ocurre durante un viaje a la Ciudad de México en 2000. Publica sus primeros cuentos en 1967, a los 32 años, en *Vida Universitaria* de Monterrey y *El Fronterizo* de Ciudad Juárez.

Renuente a mudarse a la capital del país, mantuvo, hasta su muerte, una suerte de aislamiento. Producto de tal postura, Gardea logra una productividad

[1] Fundada en 1935, "Eran tierras no cultivadas que al gobierno le interesaba rescatar. [...] Hace 40 años el paisaje de Delicias era puro mezquite, puro sol y pura tierra". En Sergio Cordero, "Entrevista con Jesús Gardea, 'Fundo espiritualmente a Delicias'", *La Jornada de los Libros*, 9 de enero de 1988, p. 8.

[2] "Entrevista con Jesús Gardea", *Sábado, Unomásuno*, 7 de febrero de 1981, p. 22.

constante, lo cual conlleva, asimismo, el desarrollo de sus intereses narrativos. En este sentido, Gardea comentó:

> No me gusta hablar de literatura ni me reúno con otros escritores porque considero que no tienes la obligación de identificarte socialmente con el medio que te ha sido dado emplear para expresarte. El mundo de los grupos literarios me atrae muy poco, pues si algo me alimenta a escribir no proviene de ahí, es un elemento extraliterario.[3]

Gardea publica a finales de la década de los 70 sus dos primeros libros por instancias de José Luis González, quien tuvo acceso al conjunto de cuentos que posteriormente conformarían *Los viernes de Lautaro* y *Septiembre y los otros días*,[4] este último, Premio Xavier Villaurrutia 1980. A los 40 años, Jesús Gardea irrumpe —para tomar prestada una palabra tan cara a las biografías literarias— en el escenario de las letras mexicanas. Basta hacer un recorrido por las notas periodísticas de aquellos primeros años de la década para notar el asombro que provocó: "Un mundo auténtico", "Gardea: Sepultando la provincia idílica", "Magia, belleza, intensidad". Gustavo García recuerda esos primeros años de la aparición del autor:

> Lo primero que llamó la atención de Gardea fue el entusiasmo con que se hablaba de él desde 1979, cuando aparecieron los cuentos de *Los viernes de Lautaro*; Juan Rulfo sólo le reprochaba *Septiembre y los otros días*, Guillermo Sheridan estaba apantalladísimo, al propio Gardea se le

[3] Verónica Ladrón de Guevara, "El mundo de los grupos literarios me atrae muy poco", *El Financiero*, 14 de enero de 1993, p.57.
[4] *Cfr.* José Luis González, "Presentación", *Jesús Gardea. Voz del autor* [Disco], pp. 1-2.

> reconocía en sus escapadas al Distrito Federal por los cerros de libros que sacaba de las librerías.[5]

El *éxito* de sus primeras obras coincide, de esta forma, con el recibimiento del premio por su segundo libro, y con la publicación de reseñas críticas favorables. A partir de ese momento, en sus veinte años de vida literaria, el autor da a la imprenta un libro casi por año, resultado de su constancia.

> Esa continuidad anual [que] inicia en 1979, no ha sido a propósito. Al término de un año tengo cien cuartillas escritas, qué puedo hacer con eso. [...] Jamás me he propuesto llenar cada año con un libro, lo que pasa es que con mi ritmo de trabajo que es sumamente lento [...] a la vuelta de diez o doce meses pues tengo ahí cien cuartillas.[6]

Profesor esporádico, interesado más por la arquitectura barroca y por las culturas precolombinas, no es extraño que se haya definido a sí mismo desde un aspecto no literario, lejos de la crítica, de los periódicos y los medios de comunicación.

> Me gusta mucho leer sobre arte. Leo también sobre teología. Pero sobre todo estudio el arte colonial. En ese mundo me siento muy a gusto. Prefiero leer un libro sobre arte colonial que sobre literatura. Me siento más a gusto y creo que aprendo más, al final de cuentas, para lo mío. De

---

[5] Gustavo García, "La escalera y la hormiga", *Sábado*, *Unomásuno*, 23 de febrero de 1985, p. 8.
[6] Miguel Ángel Quemain, "Jesús Gardea: El insondable misterio de la gracia", *Revista Mexicana de Cultura*, *El Nacional*, 28 de julio de 1996, p. 15.

qué modo, no sé. Quizá contemplando los edificios en las láminas eso me enseñe cierto rigor y cierta conciencia de durabilidad.[7]

Por ello, en su currículum sobresalen distintas conferencias y cursos sobre "La arquitectura barroca en México", "Pintura de la Colonia" e "Historia de la arquitectura", ofrecidos en el norte del país y en las ciudades fronterizas de los Estados Unidos.

La bibliografía de Gardea se compone de trece novelas, seis libros de cuentos y un poemario.[8] Gran parte de sus títulos son aún de difícil acceso, algunos de ellos por haber sido publicados en editoriales ahora inexistentes, o bien, por su propuesta estética, cuyo acceso demanda disposición del lector frente a ese mundo creado y sus particularidades prosísticas.

En sus veinte años de producción literaria, Gardea construyó un universo narrativo con características bien definidas. Bajo un ahínco en el trabajo verbal, su narrativa es un ejercicio de precisión y economía del lenguaje. Lenguaje cuya sintaxis se fue haciendo más intrincada con cada libro. Una de las grandes críticas que se han vertido sobre su labor es la que se refiere a sus historias. Es común que el argumento central de su narrativa sea de una sencillez aparente. Esto da pie a valoraciones críticas que se centran más en el trabajo del lenguaje. Cabe decir que su sintaxis y la forma en la cual aborda sus personajes y sus correspondientes historias son las de un escritor interesado profundamente por la palabra, sus significados y su sonoridad. Propio de sus

[7] César Güemes, "'Escribir es un oficio donde tiene mucho juego la esperanza': Jesús Gardea, autor de *Difícil de atrapar*", *El Financiero*, 27 de septiembre de 1995, p. 67.
[8] Ver la Bibliografía de este trabajo.

últimos títulos, el hipérbaton y la elisión de verbos representan dicha precisión estilística. Sus novelas no son extensas; la mayoría de ellas no sobrepasan las 130 páginas. Ello se debe, primordialmente, al afán de concisión y de brevedad. Un mundo donde la palabra en no pocas ocasiones se convierte en el verdadero protagonista de la narración. Como él mismo asevera:

> Escribir es salvarse por la palabra y nada más que por la palabra, al fin de cuentas y de cuentos. De la vaciedad y de la quietud de muerte de hoja en blanco en que me encuentro, sin atinar a cómo salir, sólo la palabra, parece, entiendo ahora, podrá sacarme. Y a ella me atengo. Y a ella vuelvo. [...] Porque la palabra, y aquí asumo, con lo que luego sigue, mi siguiente tesis, teoría, invento; porque la palabra, repito, es el cuento. Tiene el cuento. Lo encierra como la cáscara al fruto. Y no hay de otra sopa. Y yo no soy, sino deseo salir sobrando, más que mero servidor de la palabra y sus mundos.[9]

Entonces, estamos ante un ejercicio escritural que se rige por una serie de delimitaciones verbales que fueron haciéndose más precisas —por ello, más complicadas. En este sentido, resulta interesante abundar sobre la recepción de nuestro autor y su posterior valoración. Es cierto que los primeros años, signados por el premio recibido, así como su misma condición de escritor del norte, y por haber sido inscrito en una tradición literaria cercana a los tonos de Agustín Yáñez y Juan Rulfo, lo colocan en una situación privilegiada. Las editoriales nacionales publican y esperan cada año el nuevo título de Jesús

[9] Jesús Gardea, "La palabra es el cuento", en *El cuento está en no creérselo*, p. 40.

Gardea.[10] No obstante, a la postre, su aislamiento, así como el desarrollo de una temática y un estilo profundamente lejano a toda convención, lo llevan a distanciarse tanto del lector como de la crítica. Por ello, no resulta sorprendente el camino ascendente inicial y su posterior descenso.

Valgan estas citas, tomadas dentro de ese lapso de veinte años de presencia en la crítica, para ejemplificar lo anteriormente dicho. La primera nota, de Saúl Ibargoyen, corresponde al año de 1984. El escritor chihuahuense había ya dado a la imprenta siete libros.

> Nadie puede ya dudar, ni siquiera esa especie de "súper ego" llamado crítica literaria, que la obra de Jesús Gardea se afianza con cada nuevo libro. La singularidad de su ámbito narrativo, en el que las novelas van adquiriendo mayor peso que los cuentos, llega con su reciente *Soñar la guerra*, tal vez, a una nueva dimensión. Jesús Gardea […] como uno de los "opus" más relevantes de la narrativa mexicana y, por lo tanto, latinoamericana, de este siglo.[11]

Un año después, Gustavo García comenta el noveno título del autor, *Los músicos y el fuego*, en una reseña que muestra el contraste entre las opiniones críticas que perdurarían subsecuentemente.

> El proyecto literario más ambicioso de narrativa de provincia, después de Agustín Yáñez, sería el de Jesús Gardea, que ha salvado todos los obstáculos: desde su obstinada reclusión en Ciudad Delicias, Chihuahua,

---

[10] Sólo uno de sus libros, *De Alba sombría*, fue publicado inicialmente en Estados Unidos de Norteamérica en 1985.

[11] Saúl Ibargoyen, "Jesús Gardea: Pelear por la luz", *Excélsior*, 7 de agosto de 1984, p. 6.

> [*sic*] surte casi cada año de uno o más libros que amplían la antigesta de su microcosmos literario, el pueblo de Placeres. Es un proyecto literario que ya empieza a topar con callejones sin salida.[12]

Comentarios que, asimismo, se fueron graduando cada vez más, como en la nota de Ignacio Trejo Fuentes de 1987.

> Creo que cabe preguntarse hasta cuándo y hasta dónde podrá Jesús Gardea seguir explotando su ya prolongada y vasta temática y sus características escriturales, eso que hace años llamamos "la saga de Placeres", sin que hasta su ahora necesaria reiteración, la vuelta alrededor de la misma noria, se agote y enfade y canse a sus lectores. ¿No sería tiempo ya de una renovación en ambos sentidos?, ¿no valdría la pena un giro radical de la literatura gardeana? Y de darse, ¿cuáles serían sus alcances y posibilidades? Más que ociosas, las interrogantes me parecen obligadas desde una perspectiva particular: creo que no soportaría leer un cuento o una novela más de Jesús Gardea nutrida en el mundo de Placeres. El placer, recuérdese, termina.[13]

Lo interesante es que si bien se le consideraba, en el transcurso de su vida literaria, un autor cuya producción ocupaba ya un espacio privilegiado en el espectro de la narrativa mexicana, dicho estatus, por decirlo de algún modo,

---

[12] Gustavo García, *op. cit.*, p. 8.

[13] Ignacio Trejo Fuentes, "*Las luces del mundo*, de Jesús Gardea. Cuando el placer termina...", *Sábado*, *Unomásuno*, 11 de abril de 1987, p. 10. Al respecto, Gardea comentó en una entrevista realizada el 6 de mayo del mismo año: "Me están diciendo que salió una nota, en México, sobre *Las luces del mundo* [...]. un tipo sacó la pata ahí y dijo: 'Yo, a Gardea no lo vuelvo a leer porque a mí se me acabó el placer de Placeres, yo no lo vuelvo a leer mientras vuelva a hablar de Placeres. Parece que es un mundo que está agotado'. Él es muy libre de decir lo que quiera, pero eso quiere decir que no se ha dado cuenta de qué realidad estoy proponiendo en el relato. No es un mundo acabado". En Brigitte Amat, *El nudo gardeano*, p. 139. Lo cual ejemplifica la tensión que el autor mantuvo con la crítica, principalmente con aquella que provenía de las publicaciones periódicas.

evita el acercamiento pleno a su obra. El grado de posicionamiento en el sector literario, lo colocan en un sitio por un lado propicio para la difusión, su interpretación y crítica, pero también facilita los juicios inmediatos y el pronto abandono de sus títulos en los estantes bibliotecarios. De igual forma, la ausencia de variantes temáticas y la uniformidad de sus recursos, lo fueron aislando paulatinamente.

Resulta importante consignar la serie de trabajos que en el ámbito académico se han realizado en torno a su narrativa, el grueso de ellos, provenientes de los Estados Unidos de Norteamérica. Análisis que en su mayoría indagan sobre su condición fronteriza. Asimismo, existe un interés por situar a Gardea dentro de una corriente latinoamericana, el realismo mágico, o bien el análisis de sus primeros libros a la luz de sus temas manifiestos —la muerte y el desierto. Y por último, las investigaciones o comentarios en torno al grupo de escritores que conformaron en los años 80 la "Literatura del desierto".

Así, podríamos ubicar la obra del autor en un entorno singular; por un lado, la crítica inmediata, las reseñas y entrevistas muestran, en una lectura de conjunto, un declive en su valoración. También, el aislamiento del sujeto creador y las mismas características de su obra dificultan la difusión y recepción de sus títulos. Finalmente, las editoriales en donde se publican sus títulos, algunas con tradición e importancia, otras, o bien desaparecidas o con alcances de circulación restringidos. Es en este contexto en donde Gardea realiza su obra, y desde donde es posible observar limitantes o vicios de la crítica que permean en su interpretación.

Un aspecto que ha suscitado reflexiones y análisis en estos años se encuentra en la ubicación geográfica de su obra. En los primeros acercamientos críticos a la obra de Gardea era recurrente incluirlo dentro de una generación o grupo llamado "Literatura del desierto", compartiendo lugar con Daniel Sada, Ricardo Elizondo Elizondo, Gerardo Cornejo, entre otros autores. Tal denominación no tardó en mostrar sus limitaciones críticas. De alguna forma, la recepción inicial de dichos autores valoraba el advenimiento —en algunos casos con mayor o menor presencia literaria— de una serie de voces narrativas procedentes del amplio territorio del norte del país. Fue una designación que sólo permitió la ubicación geográfica, de origen y de temas, y por lo tanto, una homogeneización de su literatura. En todo caso, tanto el *grupo* como el ímpetu inicial de la crítica han caído en desuso a la par del desarrollo de los diversos proyectos literarios de cada uno de sus participantes.

Lo relevante de esa recepción primaria se encuentra quizá en el hecho de atender a una serie de escritores que, alejados de la capital del país, nombraron —cada uno con sus recursos e intereses particulares— una realidad inmediata distinta. La narrativa mexicana de los años 80 se enriquece, entonces, con voces y tonalidades representativas de una parte significativa del país. En este sentido, más que hablar de una descentralización de la literatura, estaríamos frente a un fenómeno cultural que obedece a distintos factores. La presencia y la labor de distintas instituciones culturales en el interior del país posibilitó el diálogo de los actores de la cultura; talleres, publicaciones periódicas locales, premios, y demás iniciativas que confluyen a su vez con el desarrollo propio de

cada entidad y sus municipios. Por ello, no es posible hablar de una oleada en respuesta, o de un *movimiento* literario del norte en contraste con lo producido en el centro o el sur. Un análisis de tipo historiográfico suscitaría una innumerable lista de características, sin embargo, representa a nuestros ojos un acercamiento inicial.

El caso de Jesús Gardea es por ello aún más difuso. Defensor de la singularidad de su estilo, de la nula participación en las instituciones literarias, su obra dialoga, efectivamente, con la producida por aquellos autores del grupo; las distintas formas de abordar lo cotidiano, los problemas propios de esa zona geográfica, el entorno físico, y demás características que enriquecen la literatura. Sin embargo, la narrativa del autor exige, en alguna medida, su análisis autónomo.[14]

La posición de Gardea frente a esas cuestiones era de recelo. Desde mediados de los años 80, cuando el fervor editorial por los escritores procedentes del norte del país llenaba las reseñas de las publicaciones periódicas, optó por un distanciamiento.

> Según los críticos, formo parte de la llamada "literatura del desierto" —mejor dicho del semidesierto—; ellos lo han dicho, ésa es mi respuesta, pero es posible que en el mosaico de la literatura mexicana esté dándole voz a cierta zona del país sin proponérmelo. Vivo en Chihuahua y allí escribo lo que escribo. De la literatura del Norte sé muy poco, y no hay gran cosa publicada. Es cierto que hay una especie de hervor, que se están generando cosas, pero estamos a la espera de resultados. En

[14] Para una reflexión sobre estos temas, véase, entre otros, Miguel G. Rodríguez Lozano, *Escenarios del norte de México. Daniel Sada, Gerardo Cornejo, Jesús Gardea y Ricardo Elizondo*. México, UNAM, 2003.

> general, la orientación de esa literatura, lo puedo decir, es un rescate de este mundo tan distinto del Distrito Federal, al del centro del país o al chiapaneco; ello tendrá, no obstante, que probarse con cierta cantidad de novela, poesía, cuento y ensayo.[15]

Su alejamiento también se debía a que le parecía "una cosa creada ficticiamente [...]. Lo de escritor norteño yo creo que es una cosa más bien publicitaria o ganas de no estar solo"[16], aseveración que marcaba contundentemente su postura frente a los intentos de generalización de la crítica inicial.

Además, diversos análisis incluyeron el elemento fronterizo para su interpretación. Migración, narcotráfico y contaminación lingüística captaron la atención de investigadores del sur estadounidense y de algunas instituciones mexicanas. Una amplia variedad de coloquios, encuentros y congresos alrededor de temas culturales fronterizos se interesaron en las expresiones literarias de finales del siglo XX. Pese a ello, es necesario, como comenta Rodríguez Lozano, elaborar diferencias críticas sustanciales, ya que en esos años

> la noción de frontera se popularizó desde el ámbito de las letras chicanas y la academia estadounidense; sin embargo, dicha noción nada tiene que ver con la cultura producida en la frontera norte de México, concretamente, en los estados norfronterizos. La esencialización del concepto de frontera, su homogeneización en una sola imagen, evade la heterogeneidad cultural de las ciudades fronterizas como Nuevo Laredo,

---

[15] Araceli Hernández, "Trato de cascar las palabras como las nueces: Jesús Gardea", *La Jornada*, 5 de septiembre de 1989, p. 20.

[16] Eduardo Mendoza, "Jesús Gardea: 'Escribir me ayuda a vivir'", *El Universal*, 18 de agosto de 1989, p. 5.

> Ciudad Juárez, San Luis Río Colorado, Tijuana, o las capacidades de producción, en cuanto a cultura se refiere, de las ciudades capitales de dichos estados u otras ciudades del norte interior.[17]

Lo cual obliga a atender la narrativa de estos autores, y en el caso de Gardea, desde un punto de vista que no se encuentre tratado solamente por el tamiz de lo fronterizo, así como de mera literatura regional.

Núria Vilanova, en su acercamiento crítico a la literatura del escritor chihuahuense, ha formulado una tesis respecto a la presencia y pertenencia fronteriza de su obra. Para ella, "los textos mexicanos de la franja fronteriza experimentan la frontera de un lado; en ellos, ésta aparece como paisaje, como conflicto socio-económico, en su vertiente cultural y lingüística, pero la narrativa mexicana no está cruzada internamente, existencialmente se podría decir, como la chicana, por la frontera".[18] Planteamiento que continúa con una reflexión que sienta bases para el análisis de la materia. Por ello, comenta respecto a Gardea:

> Si tuviéramos la oportunidad de poner su trabajo en una perspectiva regional, se podría argumentar que la narrativa del norte fronterizo de México es también una frontera textual; es decir, una frontera que se manifiesta en la literatura. A pesar de la gran diversidad de propuestas literarias y la heterogeneidad de perspectivas narrativas que caracteriza la producción novelesca y cuentística de la zona, un rasgo común para gran parte de la narrativa del área fronteriza es el estar permeada, en distintos grados y de diferente manera, por la frontera. En algunas obras,

[17] Rodríguez Lozano, *op. cit.*, p. 20.
[18] Núria Vilanova, "El espacio textual de Jesús Gardea", *Literatura Mexicana*, vol. XI.2, 2000, p. 152.

> como las de Luis Humberto Crosthwaite (Tijuana, 1962) o Rosina Conde (Mexicali, 1954), la frontera se hace presente de forma explícita, articulada como referente, como tema, en los personajes y el lenguaje. [...] Por otro lado, la frontera está presente sólo implícitamente en obras como la de Jesús Gardea, donde ésta no adquiere una presencia específica, sino que es el espacio del desierto el que la remite. La de la narrativa gardeana es la frontera rural, paisajística, de la soledad y el aislamiento, y, a la vez, de una cierta movilidad humana, de gente de paso, de transeúntes.[19]

Lo que significaría, por lo tanto, una presencia ineludible, siempre como referente. No obstante, la narrativa de nuestro autor se encuentra en un espacio un tanto alejado de dichas concepciones. Teorizar sobre la frontera del norte, o sobre cuestiones regionales no resultaría sino algo confuso, en tanto que la misma propensión a la diferenciación y unificación de las voces narrativas de la zona, contribuiría a su propio aislamiento. Los análisis precisan de un desprendimiento de su misma condición regional, más allá de fenómeno literario descentralizado, cuya singularidad estética produce atracción por su carácter autónomo.

Efectivamente, no es posible separar la obra de nuestro autor, su lenguaje, sus temas, su ubicación espacio-temporal del espacio donde es creado. Más aun si las historias son propias de la zona en la que vive. Elementos naturales, ciertos vocablos regionales representan, por así decirlo, una marca de origen. Sin embargo, el aspecto fronterizo estaría caracterizado por una elaboración estilística de otra índole.

---

[19] Vilanova, *op.cit.*, p. 150.

El hecho de provenir de experiencias vitales e imaginarias ancladas en la zona norte del país, resultaría no en una narrativa interesada solamente por los elementos más visibles del entorno y el contexto, sino por una elaboración consciente de un universo narrativo singular. Frente a la presencia imponente de lo norteamericano, frente a los sucesos sociales de fines del siglo XX (violencia, narcotráfico, contacto cultural), la obra de Jesús Gardea se centra en sí misma, en su universo y en la construcción de un lenguaje ajeno a lo propiamente cotidiano.

El entorno geográfico juega un papel preponderante en su narrativa. Buena parte de sus historias están ubicadas en un poblado ficticio, Placeres, que se ha interpretado como representación de su natal Delicias.[20] Se ha logrado observar el interés por el desierto, y por los aspectos regionales de su obra, y en algún momento se valoró como un ciclo en torno a ese espacio geográfico y a ese poblado ficticio.[21] Aseveraciones que Gardea desestimaba:

> Alguien me preguntó alguna vez cuándo iba a terminar mi ciclo de novela del desierto y le dije, bueno, yo no voy con la idea de ciclo, porque un ciclo supone conciencia, un proyecto, que voy a ser capaz de escribir equis número de novelas y luego cierro el ciclo, no. Más bien imagínate, le dije, un campo donde yo hago hoyos. Ahora es este hoyo, con qué afán, encontrar qué, quién sabe. Eso rompe la idea de ciclo. […] eso de proyecto literario, novela del desierto, lo siento muy acá. Aunque no es lo mismo escribir en el desierto que escribir en un bosque, cuate. El

[20] Al respecto, es interesante notar la transparente relación de los topónimos y su correspondencia sinonímica un tanto escueta.

[21] Ha habido análisis como el de José Manuel García-García, que intentó configurar un *mapa* de dicha población a partir de las referencias en los títulos del autor. Véase "La geografía textual de Placeres", *Plural*, octubre de 1987, pp. 55-57.

> desierto no permite el despliegue de los sentidos y en eso se parece a la exigencia de la narrativa que te pide cierto ascetismo, escribir en medio del páramo, lejos de la exuberancia propia de los trópicos.[22]

Con lo cual se logra entrever que si bien cuestiones de tipo grupal y regional lo incomodaban, era consciente de que los aspectos propios de su región mantenían una notable influencia en la forma de abordar la narrativa, ya que

> el entorno geográfico, el clima, el sol, que es un sol muy especial; yo supongo que eso de alguna manera se entrelaza con mi escritura. La cuestión de lidiar con este paisaje [...] que es un paisaje sin grandes atractivos, y lidiar con el sol, con la luz tan fuerte, supongo que se refleja en la economía del lenguaje. Este sol duro y este cielo duro y este paisaje duro me obliga a manejar las palabras también con dureza, en el sentido de que tengo que darles la mayor exactitud posible.[23]

El desierto más como espacio que determina el lenguaje, el tono y el estado de ánimo de los personajes. Finalmente, el hecho de ubicar sus historias en Placeres o en poblaciones del norte del país, lleva a pensar en un aspecto de difícil tratamiento, el del regionalismo de su obra. Es probable que el haber desarrollado personajes provenientes de esos poblados, y de que el interés literario se encuentre en el tratamiento literario de esa zona del país lo ubiquen como un escritor meramente regional. No obstante, lejos de disquisiciones entre lo rural de su obra, su narrativa requiere un análisis que prescinda de esos tópicos, para concentrarse en sus características propias, sus alcances y ver

---

[22] Quemáin, *op. cit.*, p. 14.
[23] Mendoza, *op. cit.*, p. 5.

cómo se relaciona dicha expresión en el espectro literario del país. Reflexionar acerca de su condición de escritor regional, norteño, para ver si este tipo de denominaciones o etiquetas no posibilitan una visión de conjunto de su obra.

Su narrativa dialoga con las preocupaciones de una parte del país en torno a lo no urbano, pero esa división, como la de literatura regional o nacional, entre literatura urbana y rural parece constituirse también como un obstáculo. Para el propio autor, tales consideraciones tenían algo de precario.

> Esta cuestión de urbano y rural, cuando menos en nuestro país y en muchos países del mundo está desapareciendo. Lo podríamos ver por el simple fenómeno de la televisión. Un rancho que ve la televisión, o recibe el periódico, es ya un rancho urbano o sea es el suburbio de una gran ciudad. Escenas o acontecimientos urbanos o marcados por una estructura de ciudad pueden darse en un medio rural. Esa división ya no funciona, servía a principios de siglo cuando las ciudades eran pequeñas y una gran cantidad de personas vivían en el campo. [...] Con la ciudad sucede lo mismo, existe un ruralismo muy fuerte. Mentalidades tradicionalmente acuñadas en el campo que empiezan a permear lo urbano, esto sucede mucho aquí en Ciudad Juárez. Entonces, si estas personas que vienen del campo se pusieran a escribir nos darían una imagen rural dentro de la ciudad. Un poco como me sucedió a mí que vengo de un medio rural y a pesar de que tengo veintitantos años viviendo en Ciudad Juárez, pues de pronto lo mío suena rural.[24]

Las denominaciones vertidas en estos años propiciaron una serie de análisis de relevancia innegable para el conocimiento de dichas expresiones literarias. Al

[24] Quemain, *op. cit.*, p. 14.

paso del tiempo se observa necesario abundar sobre los diversos autores y sus propuestas, de esta forma se lograrán afinar o confirmar las enunciaciones que la crítica ha perpetuado.

II. LOS ANDAMIOS DE UN MUNDO

¿El tema de aquellos lánguidos? Lo que el llano da; las desprendidas y resecas semillas del silencio.

Jesús Gardea, *Soñar la guerra*

La narrativa de Jesús Gardea se encuentra repartida en diversos títulos. La crítica ha analizado con mayor detenimiento la obra realizada en la primera década de su labor, dando preferencia a lo que se podría llamar la primera etapa. La narrativa breve de Gardea participa de los motivos generales de su novelística. La ubicación geográfica de su narrativa enuncia aspectos propios de una región semidesértica, en la cual el cambio climático, la luminosidad y el contraste entre la amplitud del espacio y el interior de los personajes rigen las acciones, el *habla* y la relación con los otros. Poblados en donde la cohesión social es casi nula, y cuando ocurre solamente es posible a través de los sentimientos negativos del hombre.

En este sentido, se puede hablar de temas constantes en su obra —tratados desde distintas perspectivas—, tales como la soledad, la muerte, la venganza, el odio y la codicia. En una lectura de conjunto, es posible observar que el acercamiento a tal gama de expresiones humanas responde significativamente a una visión de mundo. Sin ser literatura fronteriza, Gardea

ofrece un tratamiento de los temas vividos en la zona, mas no directamente. No hay, por ello, mención del narcotráfico, de los asesinatos, y otros tópicos que desde hace tiempo cargan temáticamente a la frontera norte. La narrativa de este autor, por el contrario, crea un espacio sin límites; un desierto cuya amplitud es imposible de trascender. Frente a la inmensidad del espacio, los personajes se salvaguardan no sólo del clima —el sol, la nieve, la luz— sino de sí mismos. Reducidos a convivir lo meramente necesario, el grueso de sus personajes se destina a un encierro memorioso; la soledad, entonces, se convierte en un estado perenne; paradójicamente no anhelado, pero buscado.

La novelística de Gardea tiene expresiones tan complejas como *Sóbol*, donde lleva a plenitud uno de los recursos que pueden notarse en su narrativa, la condensación de todos los motivos anecdóticos en un objeto, aspecto que también es visible en *El diablo en el ojo*. No obstante que sus novelas están en su mayoría ubicadas en Placeres, en los cuentos rara vez existe mención del topónimo.

Algunos de sus cuentos más representativos han sido incluidos en diversas antologías; la crítica, sin embargo, se ha centrado primordialmente en los dos primeros títulos del autor. A finales del siglo XX, su narrativa breve adquiere mayor presencia gracias a la edición conjunta de ellos y de las reediciones.[25]

La recepción favorable que tuvieron sus dos primeros títulos, *Los viernes de Lautaro* y *Septiembre y los otros días* facilitó su difusión y conocimiento.

---

[25] Merece una especial mención la edición de *Reunión de cuentos*, realizada por el FCE en 1999, que compila los primeros cinco títulos del autor; así como la reimpresión de *Los viernes de Lautaro* en Siglo XXI.

Publicados respectivamente en 1979 y 1980, los veintinueve relatos mostraban a un autor con pleno conocimiento de las características del género, así como anunciaban la fundación de un universo narrativo enclavado en el norte del país. José Luis González, uno de sus primeros lectores, menciona que una de las virtudes de esos cuentos "era su notable originalidad".[26] Relatos como "Hombre solo", "El mueble", "Ángel de los veranos" y "Las primaveras" se internaban en la condición del individuo en una zona geográfica hostil. El lenguaje era el resultado de una paciente depuración y auguraba una promisoria trayectoria literaria. Hay en esos dos libros un tratamiento del cuento que pudiera llamarse tradicional, en donde ya se integran a su estilo las características narrativas que posteriormente habrá de realizar con amplitud.

El tercer libro de cuentos, *De Alba sombría*, fue publicado en 1985 por Ediciones del Norte, editorial ubicada en New Hampshire, Estados Unidos. Este título está precedido por cuatro novelas, *El sol que estás mirando*, *La canción de las mulas muertas*, *El tornavoz* y *Soñar la guerra*; así como del único libro de poesía del autor, *Canciones para una sola cuerda*. Los doce cuentos incluidos en este volumen son la confirmación de su estilo y sus preocupaciones temáticas. Posterior a la realización de las novelas, el tercer volumen de cuentos se encuentra en un momento de plenitud narrativa.

En 1986, publica *Las luces del mundo*, cuarto libro de cuentos, y después de nueve años, *Difícil de atrapar*. Ambos títulos mantienen cierta correspondencia con el espacio en donde son situadas las historias. No obstante, es notable una presencia más recurrente del diálogo, gracias a la incorporación

[26] José Luis González, *op. cit.*, p. 2.

de más personajes, a los cambios de foco en la narración, y un trabajo en el lenguaje que se fue haciendo más conciso. Como comenta Rogelio Arenas Monreal:

> Mientras que en *Los viernes de Lautaro* y *Septiembre y los otros días* hay un apego más directo a los modelos clásicos del género, en *De Alba sombría* y *Las luces del mundo* parece darse una ruptura y una explícita voluntad de experimentación en la que se exige una participación más decidida por parte del lector. Esta diferenciación conduce a un tratamiento distinto de las historias: más directas en el primer caso; más crípticas y tendiendo casi a su desaparición en el segundo.[27]

En *Las luces del mundo* Gardea recurre a estructuras que anteriormente sólo destinaba a ciertos relatos. Los cuentos de este volumen reúnen más personajes en torno a un suceso, lo cual da pie para una mayor elaboración de diálogos. Asimismo, los cuentos están divididos en unidades numeradas, una *experimentación* en su propia estilística.

Difícil de atrapar confirma de nuevo su estilo y retorna a la narración lineal, y la inclusión de más personajes es una constante que no abandonaría hasta su último libro. *Donde el gimnasta*, editado en 1999, es sin duda la expresión de un autor con pleno manejo tanto de su estilo, como de sus motivos. Los relatos son más breves que los incluidos en sus libros predecesores. En esos cuentos se encuentra un intento por concentrar la

[27] En "Poética de los objetos (Los cuentos de Jesús Gardea)", *Hacerle al cuento (La ficción en México)*, p. 18.

atención en la palabra misma, y en la capacidad de construir imágenes y estados de ánimo a través de ella.

Es posible apreciar que a partir de *De Alba sombría* la narrativa breve del autor se encamina a la abstracción y al hermetismo. Existe un mayor interés por las posibilidades del lenguaje y en menor medida por las acciones a contar. Asimismo, se observa la presencia de lo erótico, tema que anteriormente era tratado sucintamente. Así, *Donde el gimnasta* es el título que confirma la preponderancia del manejo del lenguaje sobre las historias narradas. Es, en este sentido, el ejemplo de su laborioso empeño con la palabra. Por ello, se puede notar una línea progresiva desde sus primeros cuentos a los postreros; una paulatina disminución de elementos narrativos (personajes, acciones, espacios), y sintácticos, como la elisión de verbos y el hipérbaton, generalmente utilizados en su novelística. Para ejemplificar lo siguiente, veamos tres citas de distintos cuentos, el primero de ellos, perteneciente a *Septiembre y los otros días*.

> El pálido vaciló antes de empezar a caminar. Miró atrás, a la patrulla, como buscando en el compañero oculto ánimos, inspiración.
> La oscuridad producida por el vuelo enmarañado y loco de los pájaros era casi nocturna. Del pálido, que ya venía andando por el corredor, era bien poco lo que yo podía apreciar una vez eclipsados sus brillos y su negra macana: la mitad inferior de su cara: una especie de luna menguante.
> El pálido, de tres zancadas, subió al quiosco. Apestaba a gallinero. En los pómulos la piel se le veía satinada y tensa. Sus ojos ardían con una luz remota que me dio miedo.[28]

[28] "Un viajero en La Florida", *Septiembre y los otros días*, *Reunión de cuentos*, p. 184.

Esta breve escena pertenece a lo que se podría llamar su primera etapa cuentística. Se notan rasgos pertenecientes a su estética, frases breves, la repetición constante del nombre propio o apodo de uno de los personajes y el manejo del hipérbaton. Posteriormente, en *Difícil de atrapar*, estas características serán desarrolladas con mayor ahínco, como sucede en "Todos":

> Cuando Gamio se volvía a ver a Rivera, lo encontraba abocado a otra oreja. Estaba curando sin tocar al enfermo. Del que teme contagio, su actitud. Tenía los brazos echados atrás. No duraba casi el ensalmo. Acortaba Rivera el tratamiento. Se le había empapado de sudor la camisa. Andaba como a la intemperie. Medio agachado, como si lo estuviera doblando un aguacero. En la última oreja, obraba aún más rápido. Se enderezaba.[29]

En el cual la elisión del verbo comienza a incorporarse a su cuentística y las oraciones son aún más breves, ofreciendo fugaces efectos de sentido. Finalmente, con *Donde el gimnasta*, la ejecución prosística adquiere niveles más crípticos:

> Giré, de inspección los pasos, alrededor del hombre. Yo, de vuelta en mi lugar, de la ventana a mi espalda, aún en los ojos la luz del sol. El hombre había dado un paso atrás; reculaba como si quisiera, al cabo de mi vuelta, ganar terreno. Mínima ventaja pero que en el hombre luego se reflejaba en un asomo de sonrisa. Si a tiempo hacemos, discreta, una retirada, el acero de una arma, menos efectivo. Brecha, más abierta, a

[29] "Todos", *Difícil de atrapar*, *Reunión de cuentos*, p 458.

> nuestro favor de algún modo: lo que quizás pensaba en esos momentos el hombre. Del suspicaz me reí.[30]

Esta cita corrobora los elementos que a lo largo de su producción literaria le interesaron. Hay mayor uso del hipérbaton y las oraciones parecieran convertirse en pequeñas unidades telegráficas gracias a una puntuación persistente, como se verá posteriormente, ello está en relación con la orientación de su estética, en la cual el espacio representado determina la concisión del discurso, tanto del narrador como de los personajes. Entonces, es pertinente hablar de una progresión estilística que desarrolló en una búsqueda por la brevedad significativa del lenguaje. Así, *De Alba sombría* es, de algún modo, la expresión intermedia entre los cuentos más *tradicionales* y los realizados al final de su vida con mayor experimentación prosística.

DE ALBA SOMBRÍA

El tercer libro de cuentos de Jesús Gardea es la confirmación de un estilo propio y de los temas que a lo largo de su obra habitaron en su narrativa, un mundo con características definidas a partir de la construcción de sus personajes y de sus espacios. Siguiendo a Luz Aurora Pimentel, el relato es

[30] "El cuarto", *Donde el gimnasta*, pp. 21-22.

> la construcción de un mundo y, específicamente, un mundo de acción humana. En tanto que acción humana, el relato nos presenta, necesariamente, una dimensión temporal y de significación que les es inherente. Por ello, hemos de considerar ese mundo de acción no simplemente como un "hacer" exterior y/o aislado, o como ocurrencia singular, sino como parte de un entramado significante de acción que incluye procesos interiores (sentimientos, pensamientos, estados de ánimo, proyecciones, motivaciones, etc.); incluyendo, por ende, las fases intelectuales de la acción, tales como la planeación, la previsión, el propósito, etc.[31]

Por ello, es posible hablar de un *mundo gardeano* a partir de los distintos puntos focales que el autor tomó para construir, relato a relato, ese universo de características específicas. A pesar de que en su cuentística no hay por lo general mención del topónimo, la ubicación espacial de sus historias está en un lugar bien determinado: una población del norte de México. Asimismo, sus personajes participan continuamente de las mismas motivaciones y percepciones frente a ese mundo hostil. Los doce cuentos incluidos en este volumen pretenden dar una visión contigua a lo anteriormente tratado en sus títulos.

El volumen comienza con "Bazúa", que trata uno de los temas recurrentes en el autor, el conocimiento circunstancial de personajes en torno a un negocio o acto vengativo. El cuento es narrado por Ciriza quien menciona el trato —llevar a cierto lugar una maleta llena de periódico, esto es, un engaño. No se conocen los motivos ni el destinatario de la maleta; solamente se narra la

[31] *El relato en perspectiva*, p. 17.

convivencia casual con Herminio Moloy quien le da los periódicos viejos para su encomienda. El interés narrativo de este cuento está en la planeación, y en la descripción de la envidia que le tiene Moloy a Bazúa, quien contrata a Ciriza.

"Todos los años de nieve" es una historia cuyo antecedente es la relación amorosa entre el viejo —sin nombre propio— y Trinidad, mujer que sólo se encuentra referida en el relato a partir del diálogo entre Lorenzo Corbala y el viejo. Éste, moribundo, intenta ir con Trinidad años después, mas muere bajo la primera tormenta de nieve de la temporada. Es la historia de un viaje imposible de realizar, tanto el físico del viejo hacia Trinidad, como el del camino de retorno a una relación amorosa pasada.

"Nada se perdió" está relacionado con "Bazúa" en tanto que incluye tres personajes alrededor de un trato. Aquí el narrador, sin nombre, se emplea a las órdenes de Juan Bayona para limpiar un terreno, no obstante, el cuento está orientado a referir el diálogo entre el narrador y un tendero, quien le informa sobre Bayona, un "jodido" que lo embaucó para asear un terreno que es del gobierno municipal.

"La orilla del viento" es una muestra del uso del diálogo que realiza Gardea en su narrativa; en este caso, un diálogo entre Eufrasio Cobos y Gutiérrez —quien sólo es nombrado a partir de su apellido—, construido en torno a la imagen de una mujer lejana.

En "Vámonos ya" el relato está orientado para mostrar la ruptura entre la vida de Antolín Gracia, el narrador, y la visita de una señora a bordo de un auto, de cuya aparición resultará la oración imperativa del título. A partir del

diálogo entre el chofer y Antolín, se va *aclarando* el motivo por el cual llegaron a ese poblado perdido. Sin embargo, no se sabe a qué va la señora, por qué está escondido Antolín (bajo un segundo apellido impreciso, Boves o Soriano), sólo se deduce una anterior relación entre la señora y el narrador.

En "Los abanicos" nuevamente encontramos la inclusión de más de tres personajes alrededor de un motivo generador de acción. En diversos sentidos, este cuento es muestra del interés de Gardea por retratar la imposibilidad de comunicación en el mundo creado. La reunión de un grupo de individuos sólo es posible para llevar a cabo una venganza, una empresa militar o un negocio fortuito.[32] Aquí, el personaje principal, el presidente municipal, descubre un faltante en su bodega de plata y mercurio, producto del tráfico. La tensión del relato está en desenmascarar al ladrón por medio de las artimañas del presidente, quien termina —después de inquirir a Gervasio, Melquíades, Quirino y Eusebio— por descubrir a Patrocinio como el traidor.

"De Alba sombría" narra un momento en el interior de una vivienda austera, donde permanecen don Efraín y las muchachas Palmira y Alba resguardándose de la tormenta. Las descripciones que realiza el narrador —don Efraín— así como la melancolía y el deseo hacen de este relato uno de los más singulares en la cuentística del autor.

"Latitudes de Habacuc" se diferencia por lo extraordinario de la anécdota. Habacuc, un habitante del poblado, adquiere la bicicleta de Lilo, el

---

[32] En esa misma línea temática se encuentran "La acequia" de *Los viernes de Lautaro*; "Acuérdense del silencio", "Trinitario" y "La paga" de *Septiembre y los otros días*; "Puente de sombra" y "La cizaña" *de Las luces del mundo*; "Difícil de atrapar" del libro con mismo título; y "Las fintas" y "El ayudante" de *Donde el gimnasta*.

narrador. Haciendo un recorrido diario por el pueblo, como entrenamiento para posteriores periplos, el ciclista se enfrasca en batallas —al principio, lúdicas— con los peatones y otros ciclistas. Al final, decide irse del pueblo en la bicicleta, como si lo anterior sólo fuese un proemio para el viaje anhelado.

"Arriba del agua", uno de los cuentos con mayor carga erótica del volumen, se centra en el diálogo entre el narrador y Jimena, una mujer que después de permanecer "guardada" en su casa, se va al llano para aminorar su locura. Posteriormente, toca a la puerta del narrador para pedirle agua. Las descripciones de la mujer hechas por el narrador se incluyen en el imaginario gardeano en torno a lo femenino y sus formas de metaforizarlo.

"En el espejo" se interna en la casa donde están Florentino, el narrador, Clelia, la dueña y Fulgencio, un peluquero que recurrentemente acude para prestar sus servicios. Los tres personajes dialogan acerca de la venta de un espejo, sin embargo revela otra historia a partir de ese trato, el futuro enclaustramiento de ambos, Clelia y Florentino, por la ausencia de luz. El final, angustiante, como muchos de los cuentos, denota la contingencia de un destino irrenunciable, ya decidido.

"Pálido como el polvo" reúne a tres personajes en su trayecto rumbo a una casa; como en cuentos que tratan sobre negocios o sobre la preparación de actos violentos, el origen es desconocido. Sólo se encuentra focalizado en el momento en que se prepara dicha acción, independientemente del resultado. Una de las constantes en este tipo de relatos es el intercambio de posturas frente al hecho, o bien, la descripción del estado anímico de los personajes. No hay,

podría decirse, interés en la causa y el efecto. Se da preponderancia al momento, breve y transitorio, que está en medio de la ejecución del plan. Aquí, un boxeador es contratado para agredir a unas personas, adversarios de Ramiro Milán. Es narrado por el sobrino Isaac quien sólo permanece como narrador testimonial. El trayecto al lugar de reunión, así como el recuerdo de Candelaria de sus glorias como boxeador llena el relato de tensión y nostalgia. Al llegar, Candelaria, escondido en la casa, muere mientras los otros se acercan en una camioneta, previendo un desenlace inesperado: el plan no se llevó a cabo.

"La guitarra", cuento final del libro, completa el mundo narrado a lo largo de estos cuentos, y participa así de elementos que en los precedentes fueron utilizados. Narrado por Miguel, un hombre enfermo destinado a permanecer en su cuarto, recibe la visita de un hombre de quien no se sabe el nombre. Este personaje toma la guitarra que había estado colgada en el cuarto de Miguel y no vuelve a aparecer. Los otros habitantes de la casa, Saltiel, Sabás, Nemesio y Braulio se dan a la búsqueda infructuosa del ladrón. En este texto, están plenamente tratados los motivos de su narrativa: la imposibilidad del amor, la soledad perenne y la mujer sólo como recuerdo, presente ahí en la sombra de la guitarra en la pared.

Como se puede observar, las líneas argumentativas de cada relato son mínimas; ese "mundo de acción humana" se encuentra disminuido a sencillos estadios emocionales. Es posible percibir una ausencia de la anécdota o trama en función del predominio de la descripción de estados de ánimo, momentos suspendidos en un tiempo-espacio dado.

UN MUNDO DE FICCIÓN HOMOGÉNEO

Una de las características de la narrativa de Jesús Gardea es la elección del nombre propio de los personajes. Como es sabido, "un personaje no es otra cosa que un efecto de sentido, que bien puede ser del orden de lo moral o de lo psicológico, pero siempre un efecto de sentido logrado por medio de estrategias discursivas y narrativas".[33] Por ello, la elección del nombre de cada personaje es el primer elemento de distinción y caracterización: "Punto de partida para la individuación y la permanencia de un personaje a lo largo del relato es el *nombre*. El nombre es el centro de imantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones".[34] Aspecto en el cual el escritor chihuahuense concordaba con lo comentado por Luz Aurora Pimentel, en tanto que para él, el personaje "no es una idea, ni un testimonio, es sobre todo y ante todo, lenguaje".[35]

Nombres propios como Bazúa, Herminio Moloy, Ciriza, Domitila Cuevas, Antolín Gracia, Compián, Quirino, Gervasio, Palmira, Lilo o Clelia, así como Blas Candumo, Píndaro García, Rulo Prim y Mimbelino de *Los viernes de Lautaro*; Matos Bistrain de *Los músicos y el fuego*; Pedro Oronoz y Sustaita de *Soñar la guerra*; o Urrusti y Nasri de *Donde el gimnasta*, son el ejemplo de la

---

[33] Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 59.
[34] *Ibid.*, p. 63.
[35] Quemain, *op. cit.*, p. 15

estrategia predominante para la identificación de los personajes en la narrativa del autor. Nombres que declaran la búsqueda de una nomenclatura que sobresalga de lo común, aspecto que es perceptible con mayor eficacia en nombres como Lautaro o Habacuc, enriquecidos por sus connotaciones históricas, así como por su sonoridad.[36]

En su obra, la elección del nombre propio es el medio por el cual se pretende otorgar una caracterización singular. En el nombre *recae* casi todo el peso de su identificación como individuo; éste funda, de forma contigua, un mundo singular, en donde los personajes en pocas ocasiones no tienen una edad determinada, o signos corporales distintivos. Al carecer de una plena construcción de personajes, el nombre pretende suplir el reconocimiento e individualización de cada uno de ellos. Es decir, si la intención de Gardea no se encuentra propiamente en la narración anecdótica, los personajes están desprovistos también de una caracterización completa; son reducidos no sólo a estados de ánimo, sino a un mote que los haga reconocibles dentro de ese mundo de ficción austero.

---

[36] Habacuc, "uno de los llamados profetas menores", cuyo libro del Antiguo Testamento "contiene tres capítulos y consta de tres partes. […] Habacuc es un poeta del grupo de Isaías. Todo su libro insiste en el tema común a su grupo: la culpabilidad del pueblo, que será castigado por los caldeos movidos por Dios, los cuales serán a su vez castigados, y quedará Israel liberado". *Enciclopedia de la Religión Católica*, T. III, Barcelona, Dalmau y Jover, 1952, p. 1555. Asimismo, Lautaro, "caudillo araucano. Nació en las selvas de Carampangue y el Tirúa en 1534. […] Conviene destacar que los historiadores están de acuerdo en considerar a lautaro como un genio militar" que venció a los españoles en la batalla de Tucapel, en 1553 y la de Marigüeñu en 1954, Fernando Castillo *et al.*, *Diccionario histórico y biográfico de Chile*, Santiago, Zig-Zag, 1996, p. 267. Alonso de Ercilla lo describe "industrioso, sabio, presto, / de gran consejo, término y cordura, / manso de condición y hermoso gesto". "Canto III", *La Araucana*, México, Porrúa, 1998, p. 59. Sin embargo, la denominación de estos personajes en los cuentos de Gardea no entabla relación más que sólo nominalmente, y no presenta una intertextualidad relevante.

Por otro lado, los doce cuentos de *De Alba sombría* son narrados en concordancia entre la cronología de la historia y el tiempo discursivo.[37] Las analepsis y prolepsis son mínimas ya que el interés de la acción narrada está en el momento preciso en que se cuenta, por ello los relatos comienza *in medias res*. Asimismo, la historia previa de los personajes manifiestan una menor importancia; en "Bazúa" es tal el desinterés por lo previo y por lo postrero, que sólo es posible conocer el apellido de los personajes, a excepción de Herminio Moloy. Este cuento está dividido en trece episodios organizados cronológicamente. (Dentro de este volumen "Nada se perdió" y "Latitudes de Habacuc" están estructurados de la misma forma que posteriormente utiliza para todos los textos incluidos en *Las luces del mundo*.) Ello facilita el *movimiento*, ya que en estos cuentos, la acción no se concentra en un solo espacio como en los otros; hay desplazamientos, encuentros con otras personas o breves saltos temporales. Aunque todo está narrado en un solo día, el encuentro entre Ciriza y Bazúa, seguido del de Ciriza y Moloy y finalizando con la reunión de los tres, es narrado en cada parte numerada del texto. El narrador, Ciriza, participa de la acción, aunque su interés como narrador esté en referir el carácter de sus dos conocidos.

En "Nada se perdió" las seis unidades numeradas del cuento están dirigidas a la presentación de Juan Bayona, la descripción del solar, así como el diálogo entre el tendero y el narrador. De igual forma, en "Latitudes de Habacuc" los episodios conforman cada uno de ellos un acercamiento a las

---

[37] "Con frecuencia lo que ocurre primero se narra primero […]. Las relaciones de *concordancia* entre el tiempo de la historia y el del discurso respetan la cronología del tiempo representado". Pimentel, *op cit.*, p. 44.

bregas entre el ciclista y los habitantes del pueblo. Solamente, como ocurre en otros relatos, existe una pequeña analepsis para dar cuenta de un aspecto de relevancia para lo contado. En este caso, se pormenoriza brevemente sobre cómo Habacuc adquirió la bicicleta de Lilo, vehículo que le servirá para huir del poblado. Las cinco partes se concentran en la presentación del tema, las "guerras" con los peatones y ciclistas, y la duda de su paradero.

Estos tres cuentos subdivididos en unidades de acción —estructura que anteriormente había utilizado en "Garita la muerte" de *Los viernes de Lautaro*, y en "Ángel de los veranos" y "Septiembre y los otros días" del libro del mismo título— muestran un recurso utilizado cuando el texto precisa de movimiento y de desplazamientos temporales y espaciales.

Los demás cuentos del libro participan generalmente de las mismas concepciones estructurales. El interés narrativo de cada texto está en presentar un momento preciso, no una sucesión de eventos; las referencias al pasado de los personajes es casi nulo y el final es indeterminado. Se halla un esmero por la ejecución narrativa del tiempo narrado, por tanto, lo que se pueda inferir de las causas es brevemente mencionado, como un condensador del momento inmediatamente previo de lo referido. Por ello, las pausas descriptivas son usadas sobre todo para la descripción del espacio, de la luz o de las metáforas alrededor de los personajes femeninos, presentes o no en el relato.

Por otro lado, en diez de los cuentos, la narración la lleva a cabo un personaje partícipe de la historia, que relata en primera persona. En un primer momento, este tipo de narrador nos da cuenta de una visión frente al mundo

creado; la elección de un narrador en primera persona, ya sea testigo o parte activa del relato, sugiere una inclusión total. Frente a este tipo de narrador la introducción a ese universo es mayor. No hay una visión omnisciente —a excepción del narrador de "Todos los años de nieve" y de "Los abanicos".

La restricción cognitiva del narrador, tanto en primera como en tercera persona, es de alto grado. Por lo general el narrador es *testimonial*, como señala Luz Aurora Pimentel, "aunque como persona haya participado en los eventos que ahora relata, el narrador testimonial no tiene sin embargo un papel central sino de mero testigo. El objeto de la narración no es la vida pasada del 'yo' que narra, sino la vida de otro".[38]

Como ocurre en "De Alba sombría", don Efraín centra su atención en las hermanas Palmira y Alba, mas ello es una forma de referir su propia condición y estado de ánimo. La selección de los elementos a narrar por parte de don Efraín lo caracterizan por una vía indirecta; él no es el centro del relato, pero la incomprensión y desazón que le provoca Alba conduce el relato hacia su propia definición como individuo. En este sentido, "al mismo tiempo que el narrador proyecta la imagen del personaje, define de manera oblicua su propia naturaleza ideológica, e incluso la del autor".[39]

En "La orilla del viento", Gutiérrez como narrador sólo pormenoriza sobre la muchacha, intentando convencer a Eufrasio Cobos para ir a verla. Es un narrador en primera persona, sin embargo testimonial, interesado más por el estado de ánimo de Eufrasio. En este sentido, pareciera que el o los

[38] *Ibid*., p. 137.
[39] *Ibid*., p. 75.

protagonistas no están en los personajes humanos y su accionar, sino en algo más abstracto, que pertenece al espacio y al tiempo de ese mundo creado.

Por ello, si "quien narra en 'yo', por definición, no puede tener acceso a otra conciencia que no sea la suya",[40] en estos relatos tanto la elección del narrador, así como la orientación narrativa restringen el conocimiento de las percepciones de los demás personajes. Al no haber justificación explícita de los acaecimientos en el relato, las percepciones del narrador se limitan a lo meramente observado y experimentado en el momento descrito. A excepción de "La guitarra", donde quien narra focaliza en sí mismo, los demás relatos se orientan hacia el otro.

En este sentido, José Luis González precisa que el narrador gardeano, generalmente "evita incurrir en la reflexión o el comentario ajenos a la conciencia del personaje, que lanza sus palabras y sus pensamientos directamente, sin intermediarios evidentes o disfrazados, a la conciencia gradual e implacablemente alertada del lector".[41] En este libro existe un doble tamiz para acceder a ese mundo de ficción. El narrador en primera persona restringe el acceso a las conciencias, sentimientos y percepciones de los otros personajes; asimismo, existe un alejamiento de lo relatado ya que el narrador no es plenamente el protagonista, el objeto de interés de su acto narrativo. Sólo se logra tener conocimiento de la tristeza de don Efraín a través de lo que Palmira sabe y comenta. No es posible conocer las causas de la huida de Habacuc,

[40] *Ibid.*, p. 106.
[41] José Luis González, *op. cit.*, p. 3.

cuando Lilo pareciera no dar importancia como narrador a lo que posiblemente piense el ciclista, y él mismo como testigo.

Por otra parte, también el narrador omnisciente de "Todos los años de nieve" decide circunscribir su focalización en Corbala, quien lleva al viejo moribundo en la carretilla. Sólo por momentos, el narrador se interna en la conciencia del viejo. De igual forma, el narrador de "Los abanicos" refiere las conciencias de los personajes como si fueran dos, el presidente y los otros. No hay individualización en tanto distinción vocal de los cinco empleados. Todos ellos, como personaje grupal, no tienen la importancia para singularizarlos; más allá del nombre no hay características físicas que los definan. En el presidente es sobre quien recae toda la atención del narrador; el temor, el nerviosismo, la acalorada atmósfera y las demás emociones e impulsos de los empleados son vistos por el narrador en coincidencia con las percepciones del presidente. Por ello, el presidente mata a Patrocinio simplemente porque fue el primero que tomó la palabra, no por alguna evidencia distinguible en el tratamiento del personaje.

De este modo, la mayoría de los narradores del volumen, independientemente de su condición, focalizan externamente;

> en focalización externa el narrador tiene la libertad de elegir el o los puntos en el espacio desde donde ha de narrar, independientemente de la ubicación espacial de los personajes, pero le es vedado el acceso a la conciencia figural. En consecuencia, tal impedimento resulta en una evidente restricción desde el punto de vista *cognitivo*. [...] En *focalización externa*, la limitación cognitiva del narrador es suplementada por la

> información que el lector pueda inferir de la acción y diálogo de los personajes, cuya perspectiva tiende a dominar.[42]

Por otro lado, en la narrativa de Gardea sobresale la forma en que elabora sus diálogos. En principio, no es posible ver diferencia en la sintaxis de cada personaje o en los vocablos utilizados. En este sentido, existe una misma tonalidad, como si los individuos participasen del mismo estado de ánimo, de la misma condición de su oralidad, y aún más, de las mismas referencias para enunciar el mundo. En palabras de José Luis González, ello se debe a que "Los diálogos, al sugerir tanto o más de lo que informan, son al mismo tiempo conductores de una trama y testimonios sutiles del estado de ánimo que el lector va percibiendo mediante un proceso de identificación tan inmediata que llega a ser inadvertible la existencia de un autor".[43] Lo cual establece claramente la naturaleza de su acto narrativo; los personajes, un cúmulo de nombres sin distinción y caracterización completas, actúan homogéneamente en el mundo de ficción. No hay acción distinguible, así como tampoco una oralidad viva, que los represente. Por ello, los diálogos, parcos y escuetos, pertenecen a un misma tonalidad.

En este sentido, es posible hablar de una doble o triple influencia del medio sobre los personajes, no sólo en cuanto a lo que respecta a su persona y ánimo, sino también a la forma en que los personajes acceden a su mundo. Como asevera don Efraín en "De Alba sombría": "La lluvia terca; los desvaríos

---

[42] Pimentel, *op. cit.*, pp. 100-101.
[43] González, *op. cit.* p. 3.

del viento, sus embestidas y bufidos. Estas cuatro paredes, el fastidio de las horas y horas sin sol, nos empujan a hablarnos así”.[44]

A pesar de que a lo largo de su propuesta cuentística Gardea fue incorporando más diálogos, ellos mantienen casi las mismas características. Ejemplo de ello es este diálogo de “Latitudes de Habacuc”:

> Habacuc paseó una sonrisa por todos nosotros, y luego dijo:
> —Son mis hijos, y los amigos de mis hijos, Lilo.
> —Sí; los conozco, Habacuc.
> Habacuc los despachó fuera.
> —Creen que estoy entrenándome para una carrera muy larga, Lilo —dijo—. Larga.
> Fui yo el que sonreí entonces. Él me secundó.
> —Invento de la mujer —dijo—. Y luego: —Bueno, Lilo…
> —Hoy en la mañana te vi, Habacuc.
> —¿En la guerrita?
> —Sí. Nada hiciste.
> —Lilo, era agua.
> —La flor de los vagos, Habacuc.
> —Ni tiros, ni piedras, Lilo.
> —Vagos, Habacuc. (DAS, 308-309)

Como se puede observar, la repetición constante del vocativo apuntala la individualización del personaje, ya que el diálogo en términos concretos no ofrece distinción tanto por su brevedad como por la homogeneidad de su

[44] “De Alba sombría”, *De Alba sombría*, *Reunión de cuentos*, México, FCE, 1999, p. 298. A partir de este momento, todas las referencias a los textos de Gardea que procedan de esta edición se especificarán dentro del texto, al final de cada cita y entre paréntesis con las siglas DAS y el número de página.

construcción. Ello es una muestra de la ausencia de matices; la repetición así como lo lacónico del *diálogo* se relaciona con la falta de interés en la construcción plenamente narrativa de sus personajes; como no es posible diferenciarlos por medio de sus acciones y su habla, el nombre propio es el único medio para no extraviarse en ese mundo. Del mismo modo, en "Bazúa", se halla el siguiente diálogo:

> —Vengo por los periódicos —dije.
> Moloy retiró el traste de la lumbre. El aire del cuarto se llenó de luz muy azul.
> —¿Trae usted en qué llevarlos?
> —No, Moloy. ¿Son muchos?
> Moloy destapó un frasco. El frasco, en su mano, arriba del fuego, tenía un color azul.
> —¿Le sienta el anís, Ciriza?
> —Es bueno.
> Moloy lo echó al traste.
> —¿Son muchos? —volví a preguntarle.
> Moloy se asoma a la boca del traste. Sin mirarme, dijo:
> —Véalos usted. En el rincón.
> Caminé al rincón. Los periódicos, tres montones, llegaban al techo.
> —No quiero tantos —dije.
> —Una mina de oro. Pagan bien el kilo —me dijo Moloy.
> Los montones se apoyaban entre sí.
> —Quién sabe —dije nomás por contrariar el optimismo del otro.
> —¿No lo cree?
> —Son viejos. Son torres amarillas, Moloy.
> —De cualquier modo, Ciriza; hay quien los compra. (DAS, 244-245)

Esta forma de referir el diálogo, como breves acercamientos tanto a la acción así como al objeto de la narración, tiene que ver también con una restricción que el mismo Gardea se imponía. Según el autor, "el exceso de diálogo me parece un recurso fácil. Prefiero batallar. Si le doy a los personajes pocas palabras, eso me obliga a una tensión mayor en el resto del relato. Sería como si hubiera una gran precisión en todo lo que escribo y a los personajes les abro nada más una poca".[45]

Como se comentó anteriormente, sus cuentos se basan en la ejecución de un lenguaje preciso, bien delimitado por las figuras retóricas usadas. La brevedad de sus oraciones, sus diálogos sobrios, así como el recurrente uso de metáforas, símiles y otras figuras se ha interpretado como resultado de la influencia que ejerce el espacio geográfico donde realizó su labor literaria. Núria Vilanova abunda en ello:

> el desierto tiene una doble presencia en la narrativa de Gardea. Por un lado, se hace explícito en la frecuente mención de palabras vinculadas a éste, como sol, sed, calor, dunas, arena. Esta referencia al espacio del desierto se mueve en dos planos, uno directo y real y el otro figurativo y metafórico. Por otro lado, el desierto, su desolación y aridez son una presencia implícita que impregna el lenguaje, el estilo, los temas y los personajes de toda la obra de Gardea.
>
> De manera explícita, la mención frecuente de palabras relacionadas con el sol, el calor y el agua está reforzada por la escasez de adjetivos y una

[45] Güemes, *op. cit.*, p. 67.

sintaxis formada por frases cortas que transfieren la sequedad del ambiente físico al propio texto.[46]

Lo cual nos hablaría de la presencia del entorno no sólo como condicionante del tono y del ritmo de la palabra escrita, sino también en el interior de la ficción. La elaboración de este lenguaje también era parte de un estilo bien delimitado; una estética de la brevedad. En una entrevista con César Güemes, Gardea precisó:

—¿Qué es para usted el concepto de economía de lenguaje?
—Vamos a decir que gastar lo menos posible y conseguir lo más que se pueda. Si con un peso me puedo comprar una chuchería, mejor compro algo que no sea una chuchería, algo más humilde pero útil. Economizo el lenguaje pero no con el afán de tacaño, sino con la idea en realidad de conseguir más con menos.[47]

Idea que matiza y homologa a su teoría sobre la palabra y el cuento:

si partimos del hecho de que las palabras están cargadas de significación, entonces claro que al usar una palabra va a tener resonancia. Y todo depende de la habilidad o del arte de la persona que la está usando para provocar una resonancia mayor o más intensa. [...] Vamos, las palabras serían mucho como símbolos, aparecen en vez de otra cosa, y quizá entonces el lector de algunos libros míos tendría que registrar con el oído lo que está leyendo.[48]

---

[46] Vilanova, *op. cit.*, p. 154.
[47] César Güemes, "Recibirá el escritor Jesús Gardea un homenaje nacional hoy en el INAH", *La Jornada*, 18 de octubre de 1998, p. 25.
[48] Güemes, *op. cit.*, p. 67.

La elaboración pausada, la precisión de cada oración y cada imagen construida sería lo que enriquece las historias simples, carentes, en realidad, de anécdota. En este sentido, “Los abanicos” resulta un ejemplo claro. La historia, en sí sencilla, se centra en una reunión convocada por el presidente municipal para desenmascarar al ladrón de mercancía. El relato no tiene mayor riqueza argumental, sin embargo, el tratamiento de la atmósfera, así como las descripciones utilizadas para referir la ansiedad, el nerviosismo, la duda y el calor de la bodega son muestra del trabajo estilístico de Gardea. Encontramos los diálogos en tensión permanente; formado por oraciones breves, en donde no hay posibilidad de comunicación plena. La brevedad de los diálogos también está en relación con la construcción del lenguaje del narrador. Una brevedad que retarda de algún modo el *tempo.*

> El calor les quema las palabras. Arden en los labios apenas tocan el aire. De poco valen los abanicos de cartón, los resoplidos, el recuerdo de otros veranos mejores. Uno de los hombres escupe a la calle. Está escupiendo unas plumas de ceniza. Los demás no; se las quitan de la boca, con los dedos. Por aquello de que la saliva y el agua hay que ahorrarlas. Eso piensa. Y voltean a mirar el ventilador en el piso. Y a su cordón enchufado, para nada al tomacorriente. Muy al principio intentaron reanimar el aparato, haciéndole girar las aspas, con la mano, por turno. Alrededor de él, más de media hora luchando. Como un ahogado. […] Uno por uno fueron quitándose la camisa, apartándose del ventilador. El dueño los miró por el rabillo del ojo. Echó más plumas negras ala aire y se levantó. (DAS, 284)

En un ejemplo de la orientación de su prosa y de sus intereses narrativos. La descripción de un estado de ánimo específico rige el desarrollo del texto por medio de la enumeración de breves movimientos y relaciones comparativas. Por consiguiente, es posible decir que en el trabajo prosístico es donde se encuentra la propuesta de su narrativa. Sus historias, pertenecientes a un mundo cercado ubicado en una geografía inclemente, recurren a un número un tanto limitado de recursos narrativos. La construcción de los personajes acusa una debilidad técnica, al no tener un pleno desarrollo, en tanto que no tienen *actividad* en el mundo de ficción, no existe una diferenciación física ni vocal. Asimismo, estos textos carecen prácticamente de anécdotas a contar, por ello sus diálogos prescinden de riqueza estilística. Más allá de relatar propiamente, de referir una historia, los cuentos tienen una elaboración estética cercana a lo poético, que aminora, casi hasta su anulación, la acción, concentrándose en la elaboración de escenas suspendidas, en un espacio-tiempo también estático; en este sentido, "cuando no hay nada, es la nada que no puede ser negada, que afirma, que aún afirma, dice la nada como ser, la inacción del ser".[49] Por ello, la representación del espacio emerge como el aspecto nodal de su narrativa, convirtiéndose en el aspecto al que más le dedica atención, y que intenta, en el mundo narrado, complementar la falta de eficacia en otros campos del tejido narrativo.

[49] Maurice Blanchot, *El espacio literario*, p. 101.

III. El espacio en *De Alba sombría*

En lugarcitos como éste en que vivimos, la vida entera de todos se encuentra a flor de tierra. Aquí inventamos, por eso, los secretos; otra vida que nadie va a desolar de tanto mirarla.

Jesús Gardea, "Como el mundo"

La construcción del espacio es uno de los aspectos narrativos primordiales de la obra de Jesús Gardea. Su narrativa está ubicada generalmente en espacios con características bien definidas, y, en muchos de los casos, similares. En ella, predomina una geografía semidesértica, con sus diversos elementos y variables climáticas. En la creación de esos espacios, sobresale el uso del contraste para poner en relieve a los personajes y su situación. En este sentido, Luz Aurora Pimentel comenta:

> El mundo narrado se inscribe sobre coordenadas espaciotemporales concretas que son el marco necesario a esa acción humana. Ambas dimensiones, la espacial y la temporal, son indispensables; no se concibe la acción humana fuera del tiempo. […] Por otra parte, el tiempo humano no se concibe divorciado del espacio, tan sólo por el hecho de que si los objetos pueden existir sin movimiento, el movimiento mismo,

> como noción elemental de la acción, no se concibe sin objetos [...]. Así, el universo diegético del relato, independientemente de los grados de referencialidad extratextual, se propone como el nivel de realidad en el que actúan los personajes; un mundo en que lugares, objetos y actores entran en relaciones especiales que sólo en ese mundo son posibles.[50]

En este capítulo se observarán las herramientas descriptivas que el autor utiliza para conformar ese mundo, en tanto que es posible hablar de *De Alba sombría* como un mundo de ficción construido a base de personajes con similitudes procedentes de semejantes experiencias vitales. Asimismo, es pertinente precisar que "cuando hablamos del espacio en el relato, nos referimos más bien a la 'ilusión del espacio' que se produce en el lector gracias a una serie de recursos descriptivos altamente codificados. Porque, en rigor, no se puede hablar de la representación verbal de una realidad no verbal".[51]

Si bien es conocida la ubicación espacial de la narrativa gardeana —el semidesierto siempre en correspondencia con el referente extratextual de la zona geográfica donde vivió el autor—, ello no resulta una constante que limite la representación de sus espacios. Brigitte Amat comenta, en este sentido, que en su obra "Se trata de una naturaleza, de una geografía intimista, absorbida por la conciencia y, en ese sentido se puede enlazar con el espacio o el entorno físico del autor".[52]

Ahora bien, siguiendo a Pimentel, una de las vías principales para la construcción del espacio en la narrativa es la descripción.

---

[50] Pimentel, *op cit.*, p. 17.
[51] *Ibid.*, pp. 26-27.
[52] Amat, *op. cit.*, p. 91.

> En términos generales, para crear la imagen de un lugar y de los objetos que lo pueblan, el narrador recurre a sistemas descriptivos diversos que le permiten generar no sólo esa "imagen" sino un cúmulo de efectos de sentido. A diferencia de una narración de acontecimientos, determinada por las relaciones lógicas y cronológicas que se establecen en la selección misma de los eventos, y que, en principio, delimitan, al preorganizarlo, el proceso narrativo, la descripción de un espacio diegético se enfrenta, a contracorriente, con el problema de significar lo visual y lo simultáneo con medios esencialmente temporales.[53]

Como veremos, en el espacio representado en *De Alba sombría* existe una guía a través de la cual se van a ordenar la mayoría de las descripciones: la luz. Esto remite a la presencia del sol como generador de luminosidad y calor que adquiere la importancia de un "personaje" dentro de su obra. El mismo autor comentó al respecto que "Quizás la fuente que en verdad me ha inspirado ese afán por narrar sería la luz de Ciudad Juárez y de Chihuahua. Una luz especial, un punto luminoso demasiado fuerte. Para mí este tipo de luz tiene información. Pienso que las situaciones y los seres contenidos en mis relatos responden o se mueven por esta calidad de luz".[54]

Así, es posible determinar el espacio en estos relatos a partir de su propia naturaleza y de sus características lumínicas como aspectos centrales. A pesar de la brevedad de los relatos, la lectura conjunta posibilita el análisis de un

[53] Pimentel, *El espacio en la ficción*, pp. 142-143.
[54] José Alberto Castro, "Fustiga el narrador Jesús Gardea, 'El ogro de las rosas', a los escritores que usan la literatura para conseguir fama y poder", *Proceso*, 17 de octubre de 1994, p. 71.

espacio homogéneo, construido en intervalos, lo cual da forma y coherencia a ese mundo.

EL REFUGIO Y LA SOMBRA

En algunos textos el espacio se reduce, situando a los personajes en lugares cerrados a defensa de las distintas manifestaciones climáticas. Cada habitación intenta obstruir a los grandes protagonistas del exterior: el sol, el calor, la lluvia, la nieve y el frío. Sin embargo, es obstrucción cerca el espacio; el refugio no es sino un vano intento de defensa.

No sólo las casas manifiestan una presencia del entorno, sino también los lugares móviles, como el interior de un automóvil. Por ello, en la influencia directa que tiene lo externo sobre ese mundo, el refugio es también la sombra, el secreto, el nido austero donde cada objeto y utensilio adquieren una mayor significación. En este sentido, si como se vio los personajes pertenecen por lo general a un mismo estado de ánimo, por ende cada espacio declarará también su propia condición, ya que en el aislamiento de su casa, el personaje se reduce, acrecentando su inmovilidad.

Los relatos que profundizan sobre estas concepciones pertenecen a la estética que se encuentra en títulos anteriores. El bordado del instante en un espacio cerrado, y temporalmente en quietud es, efectivamente, una constante

en su narrativa. Lo cual es perceptible en "Bazúa", en el cual se representan tres lugares: el cuarto de Ciriza, la casa de Herminio Moloy y la central camionera de donde partirá el primero. La mayor parte del relato sucede en casa de Moloy, una vivienda austera en la cual sobresalen la numerosa acumulación de periódicos, un reloj y la pequeña cocina, objetos que captarán la atención del narrador. El cuarto de Ciriza, por otro lado, no es descrito sino como un lugar de paso.

Los elementos por medio de los cuales se va a referir la casa de Moloy van a significarle un carácter singular, tanto por la forma en que está dispuesto, como por sus condiciones luminosas, como en esta breve descripción: "Moloy había dispuesto en la mesa un par de tazas y el traste con el anís. El vapor del anís, el perfume del anís, los dos, eran azules, como el aire y la llama de la hornilla". (DAS, 245) Esto es, una asociación de dos órdenes, el visual y el olfativo, para remitir ese espacio; otorgarle al aire y al olor una condición cromática. A partir del siguiente diálogo, también se construye un momento indeterminado en el espacio-tiempo:

> El cuarto de Moloy no tenía ventanas.
> —Aquí está y no está oscuro —le dije.
> —Por la luz del verano, Ciriza. Sigue viva.
> —Y por la de la llama…
> —No; aunque la apagara. (DAS, 246)

Como se recordará, en el capítulo anterior se citó un diálogo representado en el mismo espacio, en el cual la luz adquiere también una condición de

estancamiento, pero simbolizado a partir de su luminosidad y de su aspecto cromático, el azul. Posteriormente, al describir la estación encontramos una de las vertientes más importantes en el quehacer narrativo del autor: el contraste de los espacios, ya sea a partir de la luz o del aire, o bien, como en la mayoría de los casos, por la conjunción de ellos.

> Y luego, girando mi cabeza hacia un lado, busqué el aire de la calle, el espacio. Me lo bebí como al agua de un estanque. El frío de diciembre me recorrió como una ventisca el cuerpo, la red de sus arroyos, los túneles de sus cañutos. Moloy no hizo igual. Se apresuró a entrar y a acabar de hundir las narices en el sofoco, donde yo veía, como en el sexo de una hembra, un prieto resplandor de pelos. (DAS, 249)

Aquí, Ciriza se encuentra en el umbral de la sala de espera. El uso del símil y de la metáfora le proporciona a los dos espacios —el interior y el exterior— una mayor intensidad. En este sentido, prevalece el efecto que tiene lo externo sobre el personaje que lo describe. No existen descripciones exhaustivas de localización o del amueblado de los lugares, sino de los objetos que son inusuales: el calzado de Bazúa ("Pegaban los brillos del zapato en el aire ruidoso de la sala". [DAS, 249]), y el reloj de Moloy, descrito como un animal marino refulgente, "Yo miraba al reloj ir entrando a la calma como un pez a la muerte del aire. En su agonía, el reflejo azul de sus escamas nos acribillaba a los dos; más a Moloy. Algo ciego quedé cuando al fin se detuvo. Quieto y frío, como una luna". (DAS, 246)

De este modo, el interior de la vivienda de Moloy se representa a partir de sus componentes cromáticos y olfativos, el azul —la sombra— y el olor del anís; la central camionera, por el encierro del aire, en donde como contrapeso espacial se encuentran los zapatos de Bazúa y el aire del exterior. Lugares en penumbra, en donde de la uniformidad sobresale el brillo de objetos o su presencia contraria al encierro del aire.

En este orden de ideas, "Los abanicos" se distingue por su ubicación única, el interior de una bodega, y es muestra de la descripción del espacio por medio del contraste. Este se lleva a menores dimensiones, al dirigir la atención a elementos de cuerpos pequeños o partes de la fisonomía humana. Ello determina un contraste mayor, ya que el mismo narrador restringe el conocimiento a plenitud de los motivos o deseos de sus personajes. Bajo la luminosidad del espacio, los escondites físicos e íntimos no permiten la aprehensión total de los personajes y sus secretos.

El relato se ciñe a la bodega a partir de las descripciones del narrador omnisciente y de los diálogos. Los abanicos serán el complemento espacial, así como la materialización de las palabras a través del símil con plumas: "Comenzaron los cartones a remover despacio el fuego prendido a los cuerpos y a las caras. En seguida, dos cartones se doblaron; en el mango, las banderas sin viento. [...] Los abanicos se hundían en el aire como remos en una agua muy densa". (DAS, 284). La comparación entre el calor y el agua en estancamiento dan la pauta para las posteriores descripciones. Cada movimiento, por mínimo

que sea —como el del aire por las palabras— intensifica considerablemente la tensión y las características térmicas de la bodega.

> El dueño soltó una risa. El reguero de pólvora, sonando cundió por la habitación; iluminó los rostros congestionados por el calor. Marcó, como un latigazo, los pechos. Uno de los citados se puso de pie unos segundos, y luego volvió a sentarse. La ola que provocó hizo que se menearan, como en un sueño, las hojas secas de los abanicos, quietos, abandonados ya sobre los muslos. (DAS, 285)

Las metáforas del orden de lo líquido están en conjunción con la descripción del ventilador y del ambiente en suspenso del relato. De este modo, "la metáfora nos ofrece, no sólo su extraordinario poder de transformación de la realidad, sino su enorme capacidad de significación sintética".[55] Por ello, la tensión del relato adquiere cierta presencia física en el interior de la bodega. De igual forma, la representación del horizonte se da por medio de su luminosidad, en este caso, extrema: "En sus glorias, el sol. Le había pegado fuego a los abismos del aire. Desde su lugar, él veía el destrozo; el azogue goteando del fondo azul del cielo". (DAS, 286) Posteriormente, relaciona continúa con la analogía para detallar la transformación lumínica: "De la brillantez azogada, la luz, como de la furia a la calma, pasaría al resplandor de la plata en la penumbra de las vitrinas y trasteros lejanos. Pero luego, de la fulgencia de mercurio frío, como de la calma al sueño, la luz pasaba a la floración roja del atardecer. Y la noche era el reino". (DAS, 288).

---

[55] Pimentel, *El espacio…*, p. 91.

Así, ejemplifica cómo a través de la relación entre los elementos y su descripción por medio de metáforas, establece una distinción entre el espacio interior de la habitación y la tensión de lo narrado.

Ahora bien, pocos cuentos del escritor chihuahuense tienen como fondo climático la lluvia. Por lo general, sus relatos se encuentran bajo el agobio de un clima en el cual predominan el calor y el sol, o bien, la nieve y el frío, los dos opuestos del clima desértico. "De Alba sombría" se encuentra narrado dentro de una casa, desde ahí, don Efraín refiere su resguardo de la tormenta:

> No para el agua. Por las tardes, los truenos hacen temblar los vidrios de la ventana. Ellas corren a protegerlos, con las manos abiertas. Miro el vuelo de estas flores; se posan, se pegan a los trémulos. Y allí se quedan, grandemente quietas, y oscurecen aún más el cuarto. Retengo mi aliento. Una insignificancia mando al aire, incandecido por tanto relámpago. El golpe de los rayos en el cuerpo de la lluvia, lo siento yo en el mío, árbol. Me aprieto el estómago; defiendo del retumbo el corazón. Los repiques aturden. Cañonea la campana loca del cielo con ganas. Yo me doblo sobre mi puño incrustado en el estómago; brasa, huesos febriles. (DAS, 294)

Con este párrafo se da inicio al cuento, dando como referencia diversos elementos que integran el espacio. Los primeros son la lluvia y la mención de ellas, las hermanas Palmira y Alba, quienes obstruyen la escasa luz de la habitación; después, el sustantivo árbol que con su sola enunciación describe el efecto que tienen en el personaje los rayos; lo cual se incrementa por la acción de resguardo; de este modo, "Físicamente el ser que recibe la sensación del

refugio se estrecha contra sí mismo, se retira, se acurruca, se oculta, se esconde".[56] Este efecto de la descripción es de una alta elaboración metafórica, en donde las manos, el cuerpo, y los demás componentes contribuyen a construir el espacio de la ficción. Descripción que continúa el desarrollo de la tormenta, con el uso de la prosopopeya: "Apagado el cielo, las voces del agua, intensas, recobradas, rebotan en los vidrios y en la puerta. […] Afuera, al viento se le oye trenzar la lluvia. Restallan puntas en las superficies rugosas de los vidrios. El viento sigue aporreando nuestro cascarón. Cabalga por la azotea, se mete con el agua. Se muere por quebrarnos". (DAS, 295) El viento entonces toma un papel principal, como si la tormenta no fuese un fenómeno atmosférico unitario; sus partes adquieren personalidad y función propia:[57] "El viento redobla en las tablas de la puerta. Jadean las aldabas de las pezuñas. […] El viento se frota ahora como un sarnoso en las esquinas de la casa. Su cansancio es grande. Todas las sonajas se le han muerto, perdieron la fiereza. Se ahíla". (DAS, 296)

Al final, aunque nunca deja de atender lo que sucede al interior con las hermanas, la representación del espacio interior está en función de lo que sucede afuera, o de lo que las muchachas realizan.

> Alba parpadea, suelta la crencha. Sus largas pestañas baten la penumbra, los fulgores del otro pelo. Voltea y me mira, y es como si los coros de afuera se hubieran aposentado en ella y le prestaran su gracia. […]

[56] Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, p. 125.
[57] Recuérdese una construcción de similares elementos en "Ángel de los veranos" de *Septiembre y los otros días*: "El viento, envuelto en plumas blanquísimas, azotaba con rabia los vidrios de la ventana, andaba con su hocico por las hendiduras", p. 172.

> Palmira se da la vuelta; Alba también. Con la luz de la lámpara a sus espaldas, semejan apariciones.
> El aire del cuarto se torna inmenso entonces. Retrocede el círculo de la lluvia y sus cantantes. (DAS, 297)

El contraste se realiza no sólo a partir de los espacios exteriores e interiores. La lluvia obliga a los personajes a aislarse, sin embargo, lo que ofrece equilibrio frente al embate del viento y la lluvia son las hermanas, cuyo color de cabello "ilumina" el espacio y el alma de don Efraín: "El oro que Palmira peina se torna cada vez más claro; ilumina, reverbera por su cuenta. […] Las palabras de la muchacha son como rayos de sol. Hacen que salte el polvo de los agujeros; que vivan de nuevo las aguas estancadas". (DAS, 295-297).

Al día siguiente, la presencia de Palmira continúa con su reverberación entre los restos de la tormenta:

> La mañana huele inmensamente a agua. A la pólvora de los relámpagos, a fulminaciones.
> Palmira anda descalza, sus pies relumbran en el piso como cucharas de plata. […]
> Palmira se va a la puerta. Allí la reciben los reflejos del agua y le acarician las partes más dulces del cuerpo. Se enredan a sus tobillos. (DAS, 300)

Esto caracteriza a la tormenta como una guerra, exterior e interior de don Efraín. Cada parte mínima de las hermanas exalta no sólo la sensualidad del

relato, sino su convivencia con la luminosidad en un espacio en brega por mantenerse en pie.

Por otro lado, los lugares cerrados no sólo están representados por casas o habitaciones, en "Pálido como el polvo" el refugio es móvil, el interior de un camioneta; esto es, un espacio doblemente configurado por su movilidad y por su delimitación física. La cabina entra en juego con el exterior y los objetos que la pueblan. El cambio de perspectiva y de punto focal del narrador se inscriben en las constantes dentro de la narrativa gardeana, en la cual los elementos mínimos del espacio obtienen una presencia llamativa frente a la austeridad tanto espacial como anecdótica.

En este texto, desde el principio se da este tipo de contrapeso: "Primero vimos el polvo levantándose del camino. El tío Ramiro tenía en la cabeza una corona de moscos". (DAS, 323) Posteriormente, ya dentro de la cabina, Isaac focalizará tanto en el exterior como en Candelaria, sobre todo en sus manos.

> El sol de la mañana por las curvas, por las vueltas que dábamos, entraba a la cabina y ponía fuego a aquella mano. La mano tenía más venas, y más abultadas, que las dos manos del tío juntas. Y un anillo sin color, sin adornos. Miraba yo el sol chocar en la argolla como el agua en una piedra. Me salpicaban las gotas los ojos. Me dejaban ardiendo las pestañas y los párpados. Y sin duda alcanzaban también la cara del tío Ramiro. Porque luego, terminado el deslumbramiento, volteaba yo a mirar al tío, a su mano frotándose fuerte un ojo. Después, era doble el calor. Comencé a sentirme como si anduviera por un incendio de matorrales. Por delante y por atrás de la oreja del otro, como rodeando

una flor de carne, bajaban opacas corrientes hasta las llanuras del pecho. Pero el tío venía humedeciéndose igual. (DAS, 323)

En uno de los motivos recurrentes para significar lo narrado, los objetos que poseen la capacidad de reflejar sobresalen del espacio, tal como sucede con el espejo, la plata, el calzado de Bazúa o el cabello de Alba y Palmira. Como si el espacio se significase a través de lo pocos objetos y situaciones que iluminan y contrastan un estado permanente en el llano. Entre esa perennidad, subyace el brillo, la delicadeza; un entramado delicado de imágenes y de disecciones a los objetos por medio de la luz.

Por otro lado, el interior de la cabina está limitado por dos aspectos: es pequeño físicamente y está *aislado* por el polvo que el mismo auto levanta. "El aire que entraba por las ventanillas y cruzaba por delante de mis narices, olía a sudor y a tierra y hierbas tatemadas por el sol de agosto. Yo no podía ver casi el camino; las llamas del cofre. Se untaban los vidrios del parabrisas como una cortina de aguas". (DAS, 326)

Esta compensación entre lo limitado y lo brillante caracteriza no sólo el interior de la cabina, sino que sirve de marco significativo para crear la tensión del texto, en el cual los diálogos breves, como se ha analizado, no ofrecen mayor información sobre la acción.

Estas características se reúnen en "La guitarra"; el refugio, la austeridad, la obsesión por artículos propios, y la conciencia de la imposibilidad de mudarse de un estado perenne se describen con mayor amplitud. Desde el interior del cuarto de Miguel, quien narra el robo de la guitarra, se organiza el

relato. Miguel en realidad nunca sale de la casa, sus movimientos son únicamente en el interior del cuarto y en el trayecto a la cocina. Como comentamos, esta cualidad de la narrativa Gardea, de limitar sus narraciones a un espacio estable en relación constante con el exterior, aquí entra en nueva significación. Miguel, imposibilitado para salir a la calle —no se conoce su afección—, describe el espacio donde se encuentra, siempre bajo el tamiz de la luz y de la figura de la guitarra en la cal de la pared.

> Había sólo una silla, junto a la ventana. El hombre se sentó. La luz del sol chocó contra sus espaldas. El hombre se inclinó sobre la guitarra. La mano del mástil permaneció quieta, como ajena al resto del cuerpo. Era como un pájaro de uñas crecidas y sucias. Las cuerdas sonaron entonces. Despacio. El ojo de la guitarra no parpadeo siquiera: seguía dormido. La mano que pulsaba, lucía una ceñida cadenita de metal en la muñeca. Cuando la última cuerda se apagó, el hombre enderezó la cabeza. (DAS, 333)

Esta distribución denota la austeridad de la vivienda, y en contraparte, el detenimiento en la descripción móvil de la guitarra, centro de atención material y simbólica del relato. La luz, en este caso, es el eslabón espacial entre el afuera y el interior. Desde su cuarto, Miguel describe el exterior: “Por la ventana podían verse las casas desperdigadas por el llano, recortados sus pretiles limpiamente por la redonda tijera del sol. Donde se juntan los muros con la tierra escurría ya la sombra. La sombra: como el agua de una tinaja”. (DAS, 333), y el interior: “A través de unos agujeritos en el respaldo se filtraba, con un

susurro de líquidos mansos, el sol de la mañana. Llenaba el lustroso asiento de pequeños lunares. No recordaba yo los agujeritos. Quizás los había practicado para favorecer la circulación de la luz y del silencio”. (DAS, 335). Esto es, la humildad del espacio se *enriquece* y se le da relieve por medio de sus cualidades luminosas.

Otro aspecto que contribuye a describir el lugar es el desplazamiento mínimo de Miguel, el cual se pone en contraste con el estado solitario de la casa y con los objetos que la pueblan:

> Salí del cuarto trastabillando. Afuera, en el pasillo, el silencio casi me asfixió de tan hondo como habían cavado los otros. Para romperlo de algún modo di una palmada débil a la pared, pronuncié el nombre de Nemesio y seguí rumbo a la cocina. En la cocina encontré moscas y platos sucios. Cerrada la ventana que daba al exterior. Pero en el desorden de la mesa entreví un pedazo de pan y galletas. Salté como un tigre sin carnes, aéreo, sobre lo que había descubierto. Las moscas huyeron. (DAS, 337)

Los insectos, diminutos en oposición con la magnitud del silencio y la soledad de la casa, son eso *otro* que atrae la atención. La batalla por los pequeños alimentos se magnifica dada la inactividad o la falta de acción, nombrando de forma contigua diversos aspectos del relato: la pobreza y la soledad; “Su cabaña es el anticipo del monasterio. […] La cabaña no puede recibir ninguna riqueza de ‘este mundo’. Tiene una feliz intensidad de pobreza. La cabaña del ermitaño es una gloria de la pobreza. De despojo en despojo, nos da acceso a lo absoluto

del refugio”.[58] En su estado de reclusión, su casa se constituye como una vacuidad que lo consume, destinándolo a una brega insólita por los residuos de comida:

> Las moscas andaban por encima de las galletas como por un montón de ruinas. Dos habían descendido al fondo de un plato como a un valle y parecían estar reposando. Las espanté a todas. Luego, estiré la mano y tomé las galletas. Numerosas de las espantadas, en el aire, dieron una vuelta completa y se revolvieron contra mí a disputarme el botín. Entonces me levanté. Me siguieron. Me mordían y daban de topecitos en la mano. Pero yo no soltaba prenda. El pasillo, su hondo silencio, recogía el fragor del desesperado ataque. (DAS, 338)

De regreso al cuarto, ya realizada la lucha por el alimento, se reduce aún más la descripción. Ya no son los insectos, otro vivo, sino un elemento inanimado, en una construcción de acción minúscula.

> El sol en mi cama incendiaba de blanco las sábanas. El latón tenía un brillo caliente. Me separé de la puerta y, acercándome a la cama, dejé caer el botín. Las sábanas se mancharon de oscuro, de festonados medallones color chocolate. La silla se encontraba también bajo el imperio del sol. […]
>
> Apenas cerró la puerta Sabás, me puse a pepenar migajas de galleta de encima de la cama. No lo hice con avidez. Ni por hambre. Recogía una por una como si las estuviera sacando, a través de una agua rodada, del lecho de un río. Las muy pequeñas se me escapaban y eran arrastradas por la corriente silenciosa. No sé cuánto permanecí en la pesca, pero

[58] Bachelard, *op. cit.*, p. 63.

> cuando terminé y volví los ojos afuera, vi que estaba pardeando la tarde y que la tierra tenía el color de la ceniza. Las sombras estaban coagulándose rápidamente en el horizonte. Asomé las narices al aire de la calle, y entonces, desde alguna parte del cielo, me llegó el olor a luna. (DAS, 338-341)

Por consiguiente, la persistencia en detallar estos pequeños eventos enuncia la condición de Miguel por medio de las oscilaciones visuales, que de la brevedad a la amplitud van integrando el espacio de la ficción. En este sentido, "Toda gran imagen simple es reveladora de un estado de alma. La casa es, más aún que el paisaje, un estado de alma".[59] Esa celda austera concentra el interés de la narrativa del autor, la permanente descripción de una condición humana, inactiva, obligada a sobrevalorar los despojos, las imágenes ausentes y todo aquello que significa uniformemente el interior.

Por lo mismo, resulta interesante notar que se declara una imposibilidad de salir del lugar dado, como si no fuese permitido mudarse de situación. Esto se ve en "En el espejo"; ubicado en el patio de la casa, el foco de atención se distribuye entre el espejo, arrumbado en la esquina del patio, así como en la distracción causada por la labor de Fulgencio. El espejo es denominado siempre como "la luna", lo cual le otorga un carácter luminoso, que significa simbólicamente todo el texto. Es asimismo, el objeto en donde "permanece" Clelia, quien cansada de que el espejo la refleje, decide obstruir cada una de las ventanas de la casa. Por ello, realizada ya la transacción —la adquisición del espejo a cambio de cortes de cabello—, cuando están a punto de salir de la casa

---

[59] *Ibid.*, p. 104.

Florentino y Fulgencio (quien en su nombre contiene la plena referencia lumínica) atraviesan el pasillo oscuro y ven, en el afuera, la posible salvación de Florentino. La mujer se da cuenta de ello y

> Un grito destemplado de Clelia, que rebota en las paredes del pasillo, nos alcanza, nos sacude. Clelia nos ordena seguir. Fulgencio me empuja en silencio. La luna tiembla. Reiniciamos la marcha. Fulgencio ya no flota como antes. Camina lo más que puede, pegado a mí. El turbado aliento nos vuelve, poco a poco, al alma. (DAS, 321)

El espejo es el que determina los movimientos por el patio, y si atendemos a que la señora se encuentra *dentro de él*, entonces se logra referir "otro" espacio. Por eso la premura de la partida, ya que si Florentino se queda, terminará feneciendo por la inversión de las características del espejo, que en lugar de reflejar, retiene. El fin indeterminado es sólo la recomendación del peluquero, quien al llegar a la puerta de la casa, en ese límite entre la oscuridad y el resplandor exterior, se queda suspendido.

> En el extremo del pasillo, veo un hilo de luz tendido a lo ancho del piso; es el sol que deja pasar, a duras penas, por debajo, la puerta. Le aviso al peluquero que estamos ya por salir de las oscuridades de la casa. […] Llegamos a la puerta. El hilo de luz nos hace brillar el polvo de los zapatos. […] Abro. En medio del turbión cegador de la luz, escucho a Fulgencio.
>
> —Vámonos, Florentino —me dijo—, vámonos. Clelia ya comenzó a tapiar las ventanas… (DAS, 321-322)

Entonces, el espejo adquiere simbolización de esa ausencia de luz en la casa, como un artefacto que, como esponja, retrae para sí la vida de Clelia, y que posiblemente abarcará a Florentino.

De esta forma se corrobora el aislamiento que no sólo se busca como protección de la violencia climática, sino también como un resguardo forzoso, ya que el autor restringe a sus personajes a un solo lugar, y en este caso se comprueba lo anteriormente dicho, "el rincón es un refugio que nos asegura un primer valor del ser: la inmovilidad".[60] Al no narrar acciones en las cuales los personajes tengan un actuar propio, los textos se orientan a un espacio-tiempo sedentario; no hay movilidad sino en la sombra, en la brevedad de las casas, y aun en su propia condición solitaria. Sin embargo, más allá de ser una soledad reflexiva, se narra un estado de ánimo continuo, sin posibilidad de apertura y transformación.

LA DESCRIPCIÓN DESDE EL TEJADO

Si el interior de los lugares de estos cuentos está representado por la penumbra y el escondrijo, el exterior se contrapone por su luminosidad agresiva. Asimismo, las variantes del clima tienden a ser enunciadas como una frontera omnipresente; la nieve, la lluvia y el calor no sólo contextualizan los estadios descritos, sino significan, a manera de relieve, la uniformidad de los personajes

[60] *Ibid.*, p. 172.

y las situaciones. En una de sus características perceptibles, el espacio externo de los relatos se ciñe, generalmente, a un umbral desde donde se le observa, a manera de portal casi infranqueable. Sobresalen, por lo mismo, los textos en los cuales existe un desplazamiento por el exterior.

En "Nada se perdió" se afirma una constante en ese universo de ficción: "No hay aire encima de nosotros. Se lo comió el sol" (DAS, 262). En un primer momento, el narrador se encuentra en medio de un pequeño terreno baldío, y desde ahí describe el montón de basura que Bayona le encarga limpiar: "Miro, despacio, el solar. Es como un derrumbe. Piedras. Botes y cascos de botella. Pedazos de madera. De fierro. De trapo. Las botellas brillan. Me punzan la mirada. […] Aquel mundo está ardiendo". (DAS, 262) La descripción de los elementos que integran el terreno es mínimo, sin embargo algo toma mayor relevancia: el efecto de la luz sobre los objetos.

Posteriormente, el narrador cambia de posición, y desde el interior de la tienda, cambia su punto de vista para volver al espacio descrito: "Entre los escombros del terreno, como fuego entre los montes, refulgen, están refulgiendo, más que antes, los cascos. Se encabrita el vidrio porque ahora tiene, en su mero centro, prendido el sol. Y los fulgores juntos forman, por encima de la basura, una neblina brillosa, una leche que humea". (DAS, 264)

De igual forma, se encuentra la prosopopeya, en este caso, para caracterizar al sol ("El sol camina por los cascos como un sonámbulo. No se imagina el incendio. Cuando él caiga en el pozo del llano, ¿renacerá el arbolito?"), y a la sombra, ("Vuelvo a mirar el solar. La sombra del árbol se

alarga hacia nosotros. Viene como dando traspiés, como herida, como huyendo. Podrían dejarle un bote de agua a media calle". [DAS, 266-267]) Es posible notar la presencia de la luz, nuevamente como tamiz descriptivo, sobre los objetos, así como sobre el aire. Las descripciones de los elementos que componen los escombros del solar no son acuciosamente referidos, porque lo que atrae la atención del narrador, a pesar de su movilidad, es la reflexión de la luz, y con ello, el efecto que tiene en el ambiente.

De igual forma, Antolín Gracia en "Vámonos ya" narra desde su resguardo el arribo de un coche al poblado. A partir de su visión como narrador ordenará la descripción somera del espacio, dirigiendo la visión en el automóvil y en su conductor: "Yo estaba mirando el auto cubierto de polvo. […] Algo se movió en el interior del Ford. Algo cortó el silencio. El Ford se había quedado con el cofre apuntando a nosotros. No había otro modo de ver su interior más que por el cristal del parabrisas; pero el cristal estaba sucio de tierra". (DAS, 276)

Desde un punto fijo se representa el espacio y se subraya la restricción cognitiva del narrador, quien no sabe quién es el otro ocupante del automóvil por su suciedad. Esa limitación visual se convertirá en el motivo central del cuento, el diálogo entre el chofer y Antolín; es hasta el final donde se da cuenta del género del otro ocupante. Por ello, los movimientos del chofer alrededor del coche serán el punto focal de la descripción espacial, ciñendo su atención en el paso de las manos y del dedo sobre el polvo del coche:

> El chofer, al herir el polvo, reveló lo negro del auto. […] Yo miraba cómo la cáscara de polvo se iba enroscando, como la de una fruta, al dedo del

> chofer. […] La herida crecía. El aire, en el punto donde la tocaba, se volvía negro también; aura, resplandor siniestro. […] La cáscara era una espiral de humo en el dedo del chofer. (DAS, 278)

Esas condiciones físicas, elaboradas por medio de metáforas, también anuncian, de forma simbólica, el cambio de situación; entre el negro que se revela brevemente en el coche, la luminosidad del exterior y el calor, está el augurio que tenderá a revelar el porqué de la llegada misteriosa del auto.

También, el chofer como centro de atención, será analizado no desde su constitución física, sino de los efectos que su corporeidad manifiesten a los elementos lumínicos del espacio, uno de los recursos visuales frecuentemente utilizados por Gardea: "Deslumbrante, la blancura de la camisa. Removía, con sus reflejos, como cuchilladas, el apretado montón de sombras del tejaván. […] El chofer entró a la sombra. Como un fuego en el agua, la camisa se le apagó, en medio de los humitos de un sudor de varios días". (DAS, 280)

De esta forma, el espacio exterior, descrito sólo en partes desde un punto visual en la sombra, ofrece la continuidad de los elementos que el autor utiliza para referir la ubicación de sus relatos, en este sentido, un espacio incognoscible, el del interior del coche, y el detalle sobre los movimientos del chofer. No obstante, a pesar de estar ubicado en el exterior, comúnmente se narra bajo un techo o cobertizo, delimitando así la condición inmóvil de sus historias, como sucede en "Arriba del agua", relato que se desarrolla en el umbral de la casa del narrador a la llegada de Jimena. En ese lugar se desarrolla el diálogo entre los dos personajes, un diálogo compuesto de representaciones

metafóricas de la figura femenina. Los acercamientos descriptivos a la magnitud del llano —que se convierte, por decisión familiar, en el refugio de la locura de Jimena— son el referente externo al momento de la plática. Como en varios de los textos, no es posible conocer el momento previo de la acción. Sólo se advierte la percepción del narrador cuando advierte la llegada de la mujer a su puerta, delatado por el sonido persistente del pequeño tambor que ella lleva colgado en el pecho.

> El ruido se mueve, se aproxima. Las piedras revientan de sol. La sequía no va a dejarnos nada; ni el juicio siquiera. […] Tantos años sin agua dan para todo. Espantos y fantasmas. […] Qué bochorno. Y, de pronto, una ola de cálido silencio. No es el de todos los días, y la ola ha arrastrado una sombra hasta mi puerta. Me oscurece el aire. […] grande, la potencia del resplandor de la calle. La mujer está como parada en un viento luminoso. (DAS, 311)

Desplazándose entre los sentidos, de lo sonoro a lo visual, el silencio se dota de constitución material, como una ampliación del espacio, que le descubre a la mujer en la puerta. Jimena, como Alba y Palmira, aparece nuevamente relacionada a la luz.

Desde ese espacio-tiempo transitorio, el umbral determina el valor de la acción como un previo que sólo termina con la invitación del narrador a la mujer para que permanezca en su casa. La analepsis que sólo a través del discurso representado de Jimena se conoce, —el "me tenían muy guardada", y

su posterior huida al llano para aminorar su desquicio— nos da una brevedad espacial y anecdótica.

En este sentido, el estar en un lugar tan definido se constata en el título "La orilla del viento"; por medio de su finitud nombrada, se expresa la idea de un espacio lejano Este aspecto se relata brevemente en el relato y confirma la situación de los dos personajes: "Nos hallábamos a la orilla del viento. Cobos no me oyó. Miraba al cielo. A las nubes; a las silenciosas, lejanas luces de los últimos relámpagos. Siempre le tuvo miedo a los truenos. Un resplandor final nos iluminó". (DAS, 269)

El momento climático previo a la tormenta es el intermedio temporal del relato, en donde los cambios meteorológicos adquieren un carácter extremo. Ellos se encuentran en la entrada de la casa de Eufrasio Cobos, sin embargo, no hay delimitación espacial desde el centro; la sujeción visual está en la inestabilidad del clima.

> —El sol mete azufre en el aire, Gutiérrez; en la luz que respiramos ¿No se ha dado usted cuenta?
> El cielo se abrió encima del llano. Todo empezó a arder de nuevo. Entonces, nos retiramos de la puerta. Las moscas, en lo alto de las sillas, seguían como espantadas.
> —Las nubecitas —dijo Cobos al sentarse— podan el sol. Le devuelven la juventud. Las putas. (DAS, 269)

El sol como un actor que con su acción, transforma y contamina el aire. El nombrar a las moscas (que con frecuencia están presentes en el espacio narrado,

como en “Nada se perdió” y “La guitarra”), reafirma nuevamente su estrategia descriptiva. Frente a la amplitud del llano y del horizonte, los elementos minúsculos realizan un equilibrio visual en la escena.

> El fuego del llano comenzó a aplacarse. En el aire flotaba la ceniza de los mezquites, revuelta con las primeras sombras de la atardecida. Las moscas brillaban como joyas en el respaldo de las sillas. Me inquietaba su inmovilidad; sus negras orejas. […]
> —Están muertas —me contestó—. Brillan sus momias porque les doy aceite para los muebles; por el calor. (DAS, 271)

Este trayecto, previo al crepúsculo, no requiere la enunciación de toda la gama de colores del atardecer. El fenómeno se enriquece con las características del horizonte, que reafirman el efecto del sol sobre los mezquites. Después, un elemento sonoro se integra al espacio-tiempo: “El cielo se había puesto rojo. Se calmaba el bochorno. La amenaza de lluvia era ya como un sueño del aire. […] Los grillos cantaban en las brasas del infierno. […] El rojo del cielo iba volviéndose del color del vino”. (DAS, 272). Para finalmente matizar el cambio temporal: “Los grillos recomenzaron su canto, pero ya no tan agrio y metálico como antes; más coros se habían sumado a los primeros; por orden iban entrando al aire, izando su canción al cielo”. (DAS, 274). De esta forma, el breve tiempo narrado de este cuento se encuentra descrito a partir de los cambios cromáticos del horizonte, y de la incorporación de los insectos, como un contraste entre las “soledades” de Cobos y la permanencia en “lo más duro y sofocante del mundo”. (DAS, 272)

En este universo violento, como se ha visto, los personajes se sitúan en su escondite o en el límite de este, en un portal, quietos. No obstante, dos textos del volumen se distinguen por la *movilidad* que describen: "Todos los años de nieve" y "Latitudes de Habacuc". El primero de ellos constituye la inmersión en el desierto en un intento por rebasarlo, y desde el principio, existe la descripción del lugar y la agresividad a la que se enfrentan el viejo y Lorenzo Corbala:

> Todos los ruidos que había en la tierra esa mañana, menos el de la rueda, morirían aplastados por la plancha gris del cielo. Atravesó Corbala la tristeza de las calles, la desolación de las esquinas, hasta llegar al llano. Ahí se detuvo. […] Delante tenía la boca del camino que se perdía entre los mezquites. La miró largo, con desesperanza. Estaba dura del hielo la noche anterior. También vio que las espinas, heladas, brillaban como cuchillos. (DAS, 254)

Se incluyen también elementos sonoros, y lo material es visto a través de su carácter lumínico. Así, al entrar plenamente al llano, en donde la extensión del espacio es mayor —ya no *limitada* por la configuración del pueblo y sus casas— el interés visual oscila entre lo vasto y lo sucinto.

> Cuando Corbala se metió ya en el llano, el rechinido, le pareció, se hacía más punzante. Culpó a las espinas; a su eco. Miró a la oreja del viejo. Allí el ruido se iba a enredar; se iba a perder. Menos mal. Pero el frío era de los cundidores. De los que ganan terreno finamente. Y de los primeros huesos de Corbala, subió a los de sus brazos, y luego a los de sus

> hombros. Corbala pensó en sus manos como en dos cosas lejanas, como en dos animalitos en la nieve. (DAS, 254)

El narrador sigue un trayecto descriptivo que inicia en el llano, para posteriormente centrar su atención en la oreja a partir del elemento sonoro antes mencionado que funciona como *amalgama* entre el espacio del llano —símbolo de la aventura que comienzan— y la conciencia del hombre, quien no atiende a lo que el narrador experimenta, para culminar en su sensación del frío. De este modo, la descripción del exterior se acota y el punto focal se reduce realizando una compensación espacial.

> Había como el tufo de un castigo flotando en el silencio de la mañana de enero. […] Encima de ellos, el cielo tenía poco menos que el color del saco [negro], como si estuviera juntando todos los infortunios. La nieve de muchos años. La de los muchos inviernos secos que habían tenido. Miró al viejo en su cuna de lámina. Al matorral de su oído, tan blanco y luminoso de pronto con un borbotón de plata. (DAS, 255)

Es posible observar el contraste que con frecuencia utiliza el autor, en este caso entre el negro del cielo, y el blanco, con cualidad de brillo, de los vellos del viejo. También se encuentra una alusión al frío similar a la descrita en “Bazúa”: “El aire del invierno le entraba al cuerpo crujiéndole como hojas de otoño”. (DAS, 258) De esta forma, el aire y el frío se describen a partir de las sensaciones que el personaje experimenta al entrar en contacto en ellos. La metáfora acentúa el efecto al enunciarlo no a partir de su constitución, sino

como una interiorización física que recorre "la red de sus arroyos, los túneles de sus cañutos" y que consecuentemente, "cruje" por dentro.

Al final del relato, es el olor el que les anuncia, fatídicamente, la pronta llegada de la nieve, y con ello, el fin del viaje.

> —¿Hueles, Lorenzo…?
> —La mano —insiste Corbala— va a helársele.
> —¿Hueles, Lorenzo?
> —Tampoco huelo nada. El sol es el que levanta los olores.
> —La nieve se nos viene encima.
> Corbala levantó la vista. De un golpe dejó de sentir frío, como si ya se hubiera muerto: el cielo, todo el horizonte, delante de él, estaba blanco, como lleno de luz […]. En unos cuantos segundos, entre remolinos deslumbrantes y bramidos del aire, desaparecieron el llano y los mezquites. Corbala se inclinó sobre el viejo. El viento y la nieve le quemaban las lágrimas. (DAS, 260)

El contraste, entre el previo, negro, pone en relieve la transformación del espacio, y con ello, el desenlace en un blanco mortuorio. De esta forma, "la nieve aniquila con demasiada facilidad el mundo exterior. Universaliza el universo en una sola tonalidad. Con una palabra, la palabra nieve, el universo queda exprimido y suprimido para el ser refugiado".[61] La incursión en el llano por los dos personajes, simboliza uno de sus elementos constitutivos: su infinitud; no es posible trascenderlo, aun menos con la nevada que reduce a los

[61] Bachelard, *op. cit.*, p. 72.

personajes en esa vastedad uniforme, así como para el viejo no es permitido el retorno a Trinidad.

El otro cuento que permite observar un desplazamiento en esa inmensidad cercada es "Latitudes de Habacuc". El reino del ciclista, al que parte, es un territorio externo, un allá no descrito, sólo nombrado. Esto es una constante en la obra de Gardea, en tanto existe una imposibilidad para conocer o tener acceso a un territorio que no sea en donde se encuentran ubicados los personajes. Como si no hubiera posibilidad de renunciar a su lugar de origen. [62] Por ello, las "latitudes" de Habacuc le son desconocidas tanto a Lilo, a su mujer, como a los demás pobladores. Esas latitudes también son, simbólicamente, los territorios mentales del ciclista, quien desfila diariamente por el pueblo hasta que este le queda breve. A pesar de que es un relato ubicado en el exterior del pueblo, esto es, a través de los recorridos de Habacuc, la descripción del poblado es somera. La construcción no se da a partir de la referencia explícita del pueblo, sino desde la interpretación que Lilo realiza del periplo de Habacuc:

> La ruta de Habacuc es rígida. La misma siempre. Dicen, y lo afirmo yo también, que lleva dibujado un mapa en las niñas de sus ojos; pero un mapa de un pueblo de sólo tres o cuatro calles, y sin ningún alrededor. Sin plaza tampoco. Y yo agrego: sin estaciones del año. Durante la primavera, varias veces seguí a Habacuc en su recorrido, retirando, discretamente, mi persona de la suya. En sus ojos, el mapa debe ser de ser una especie de cuadrado perfecto, que contiene nueve manzanas, tres

[62] En este sentido, podría decirse que la *condición fronteriza* no se encuentra en su obra, tan sólo porque el espacio exterior de su ficción no tiene límites. Al no haber un lugar *otro*, por la imposibilidad de trascender el que se vive y por la inconmensurabilidad del semidesierto creado, se crea un espacio abierto, el cual no colinda con nada conocido.

> por lado. Además, tirado con minucia; a cordel. Y el cordel, encima, blanco de cal, de una cal indeleble. Porque Habacuc, nada de desviarse jamás. Un riel su camino. (DAS, 304)

Así, desde el pórtico donde permanece Lilo viendo cada tarde al ciclista no se puede saber más que su obstinación por un recorrido ya preorganizado, que no se altera más que con las batallas. No obstante, esta historia se singulariza al enunciar la partida, como si él mismo constatara que la reducción e inmovilidad del lugar terminará por suprimirlo e igualarlo a los demás habitantes.

Como hemos visto, la construcción del espacio en estos relatos ocupa un sitio predominante dentro de la estética de Jesús Gardea. En este sentido, se puede decir que la descripción espacial y las relaciones que establece con los personajes es lo que realmente representa la riqueza de las narraciones. Es decir, el interés mayor del autor, y por ende del narrador de cada cuento, está en describir lo sucedido en relación con el entorno. El contexto pone en relieve a sus personajes por la multiplicidad de formas y de metaforizaciones que le designa el autor. Por ello, no hay mención directa de su condición —pobreza, deseo, soledad, vejez, derrota— sino sólo a través del espacio. Una enunciación que permite construir el lugar donde actúan y que significativamente los describe.

La construcción del paisaje —en realidad uno solo, únicamente diferenciado por la estación o el mes del año— es de un carácter metafórico. La condensación de los efectos de sentido que logra Gardea evitan la repetición de

motivos, tales como el calor o el sol; ello se debe a que esos elementos contrastan con otros, sean objetos, insectos, partes del cuerpo, estableciendo una relación única en cada relato.

Se puede hablar en principio de distintas formas de representación del espacio. Por un lado, la presencia de lo externo con sus elementos más significativos en tanto el efecto que tienen sobre los personajes: el sol, y todas sus expresiones como el calor, la luminosidad, las tonalidades del firmamento; estos establecen un punto de fuga en el entramado espacial, a veces les corresponderá ser partícipes activos del mundo. Por otro, los lugares de resguardo de los personajes. Esos lugares pertenecen a una misma tipología, ya que su austeridad es invariablemente nombrada o inferida. Por ello mismo, cada objeto o pertenencia le significa al narrador una atención mayor. En cierto sentido, el afuera, cuya amplitud se piensa inconmensurable, determina asimismo que las zonas en donde se genera la acción narrativa sean pequeñas —el interior de las casas o en cuartos—, reduciendo así la espacialidad y otorgándole una significación mayor al escenario y sus componentes. Un territorio breve en donde se condensan las tensiones y las emociones de los personajes.

Otro nivel descriptivo estaría entonces en plena relación con la gradación del espacio, el secreto de los personajes. Ese cobijo interior, una oscuridad íntima que no se nos revela, pareciera ser respuesta a tal apertura del espacio. Una sombra opuesta a la violencia lumínica. En un lugar en donde todo es visible, donde las sombras son pocas y breves —y el exterior internándose en

los recovecos de las casas, ya sea como luz, agua, viento o ruido—, el personaje tiende a resguardarse no sólo físicamente, sino íntimamente. Por ello, la prosopopeya es utilizada por el narrador para incrementar la magnitud de esa violencia. Esto es, otorgarle a los elementos climáticos o los pertenecientes al orden de los sentidos una constitución material, ya que ese es el resultado en quien nombra y enuncia sus efectos.

En este sentido, representar el desierto es más bien hablar de la variedad de sus elementos constitutivos. Es a través de lo visual y de lo sensible que se nombra esa área geográfica. Sólo así son comprensibles cuentos cuyos lugares vacíos, cuyos misterios no develados, encuentren riqueza en el aspecto metafórico y simbólico del trabajo prosístico. En los efectos de sentido logrados a partir de las analogías, las metáforas, las prosopopeyas, el contraste y el cambio de foco de lo general a lo particular —de la amplitud al detalle—, está la base visual de estos cuentos. Los recursos narrativos para describir un espacio significativo no por su nulidad, sino por eso que lo violenta, disminuye a los personajes en su habla, pero no en su misterio ni en su constitución sensible y cognitiva. Se nombra, por ello, la vacuidad desde la orilla del viento, donde no sólo sea el llano y el silencio quienes pueblen de origen; "Parece entonces que por su 'inmensidad', los dos espacios, el espacio de la intimidad y el espacio del mundo se hacen consonantes. Cuando se profundiza la gran soledad del hombre, las dos inmensidades se tocan, se confunden".[63]

Finalmente, es preciso aclarar en diversas narraciones no sólo de este libro, pareciera no haber un más allá, territorial y espiritual. Pocas son las

[63] Bachelard, *op. cit.*, p. 241.

menciones a un lugar externo. Sólo en el discurso del presidente de "Los abanicos" quien refiere un viaje a la costa, o en "La orilla del viento" donde Gutiérrez tiene que encontrar a la muchacha fuera del pueblo, o en "Latitudes de Habacuc", los demás están circunscritos a ese espacio, y no parece que exista más cosa que esconderse en sus viviendas y en sí mismos.

IV. La soledad narrada

Anteriormente se habló de la construcción de un mundo de ficción con elementos bien definidos, la representación del espacio como centro desde donde se organiza el universo narrado, y el lenguaje como una expresión de pausada violencia. Determinantes internas que hacen posible la creación de estados de ánimo en la ficción. Existen motivos y situaciones en los personajes del escritor chihuahuense que participan de un tono similar; un tono de sobriedad, de soledad apática en términos de acción, sin embargo vívida, en ebullición en la conciencia interior de cada personaje. Esto se revela al poner en contraste la aparente homogeneidad en el tono discursivo de los relatos, su ausencia de contrapuntos, de clímax que posibiliten un desenmascaramiento del núcleo anecdótico. De tal forma, se puede decir que la constante en Gardea es la enunciación de estados de ánimo, mas no sólo, sino el aprehenderlos a partir de vías que no impliquen una mención directa del hecho. Esto es, hacerlo a partir de elementos que le son propios al tema, que conviven, ponen en evidencia la condición del individuo a través de lo que se organiza alrededor de él.

Por ello, el nombrar es también recabar datos, sutilezas, breves acercamientos que con su efecto logran iluminar, o en el mejor de los casos, manifestar eso nombrado. De este modo, tanto el espacio, como los contrastes espaciales, lumínicos y anecdóticos enuncian, a su vez, y con mayor eficacia en el relato, la condición del individuo en el mundo creado.

No es posible realizar una lectura del universo gardeano sin observar su orden interior, su configuración singular en un espacio dado; el semidesierto, poblaciones sin topónimos, las cuales subsisten en un estado de asilamiento. Esto es, no hay presencia de medios de información (periódico, radio, televisión), y en pocos casos es posible observar la figura de la ley. Asimismo, la presencia de lo divino, de la ley religiosa, es tan tenue que la divinidad sólo es posible reconocerla a través de frases hechas, disminuida en menciones. Poblados cuya ley está no en lo civil, lo penal o en lo divino. El espacio y los elementos climáticos *desplazan* a las construcciones legales del hombre, ya que lo que ordena la convivencia es esa misma condición agreste de la zona geográfica; cuando se trata de algo que tenga que ser resuelto, los habitantes lo llevan a cabo no mediante una ética o moral, sino por el mero impulso. En este sentido, los niveles de socialización son nulos, y con ello, las amistades, las relaciones amorosas, la convivencia diaria, parecieran pertenecer a un estado ajeno. No se conoce otra configuración de comunidad que la vivida a lo largo de años —tiempo estancado. Espacio abierto, pero cerrado; inmensidad cercada.

Ahora bien, la soledad de estos personajes es una que no se busca, no se anhela, lo externo la impone. Una estado constante que de tan presente se

muestra como constitutivo, sin el cual ese mundo no sería posible. De tal forma que se está frente a la soledad y la violencia como parte del poblado y sus personajes. Esta crueldad bifronte mina cada relato, cada viso de huida o sosiego. En el mundo interior de cada personaje no hay sino la constatación de un estado inmutable, aliviado por breves momentos de abstracción erótica, donde la mujer, y más aún, la mujer joven —presente o distante— se configura como un oasis en el devenir inercial, origen de fantasía, causante placentero del sosiego.

Las historias de *De Alba sombría* poseen fuerte relación con los motivos de la narrativa gardeana, sobre todo, con la realizada en su primera década. La violencia, como categoría, obtiene distintos matices y realizaciones en los cuentos. Es por ello que las formas en que esta se expresa son de diversa índole.

Entre ellas, se pueden observar el discurso y los diálogos entrecortados, lacónicos, comentados en el capítulo anterior; la violencia procedente del espacio —climática, luminosa, entre otras—, y la ejercida por los propios personajes. El espacio condiciona también el actuar de los personajes, no sólo su propio resguardo. Dicha violencia, como se ha visto, parece no tener puntos medios, balance. Una relación agresiva entre el entorno y el individuo donde no es apacible la experiencia cotidiana, sino siempre dada en términos de confrontación; brega de la cual siempre sale uno victorioso. Esto conlleva a una especie de mansedumbre frente a lo indomable. La violencia entonces está en la obligatoriedad de defensa; la sombra adquiere un valor superior, y este se

comparte asimismo con el valor del escondrijo —en las casas y en el mundo interior de los personajes.

En este mismo orden de ideas, es necesario atender a las realizaciones de la violencia, que en la mayoría de los casos no es explícita. No hay por ello menciones directas a asesinatos, luchas cuerpo a cuerpo; todo tiene un recubrimiento sutil. "Los abanicos", "Latitudes de Habacuc" y "Pálido como el polvo" demuestran el tratamiento de estos tópicos de una manera más directa. En ellos encontramos la solución de un conflicto decidido y llevado a cabo por mano propia; la ejecución de la partida o la muerte —que en el caso del universo representado en estos textos, parecieran ser sinónimos—, a partir de un conflicto. En el primero de ellos, el asesinato por venganza; en el segundo, la partida de Habacuc por la molestia que sufre de parte de los pobladores; en el tercero, la muerte del boxeador sin haber realizado la pelea por la que fue contratado. En esa cohesión social intempestiva, gracias al negocio, a la reprimenda lúdica al ciclista, o los contrincantes que se ven a lo lejos, está también un tratamiento a la convivencia social, solamente posible gracias a estas características. Estos cuentos reúnen asimismo características análogas a otros relatos del mismo corpus, en tanto que hay un conflicto que proviene de sentimientos de venganza o de envidia

Sin embargo, resulta interesante observar la forma por la cual la envidia —una de las bases de la violencia— se da también sin tener una causa completamente definida, como en "Bazúa" y "Nada se perdió", en los cuales tres personajes que no se conocen previamente, se reúnen para la realización de

un negocio fortuito. En territorios donde no hay portento en el espacio, las posesiones materiales adquieren un valor mayor debido a la austeridad y aislamiento del poblado; la bicicleta, la vestimenta o el espejo son tesoros en medio del espacio austero. En el primero, no se sabe cuál es el negocio, ni cuáles van a ser las ganancias, y es más, el trato es prácticamente un engaño. Lo mismo sucede en el segundo relato, en tanto que el narrador es "contratado" para llevar a cabo una labor sin sentido. En consecuencia, lo que importa no es el negocio en sí, sino el trato como medio de conocimiento de las características morales de los personajes. A través de ese contrato, que los reúne por primera vez, se conoce a los personajes centrales, en los cuales recae el peso anecdótico del cuento. El negocio es de esta forma el prisma narrativo que manifiesta la situación social del poblado. Así, se logra construir a Moloy y su codicia, y a Bayona y Bazúa y sus respectivas estafas. La transacción, en este sentido, les da valor como personajes, tan sólo porque ello es lo que los significa.

En ese poblado ficticio, en el cual es imposible una convivencia social, las asociaciones se dan a partir de esos tratos, negocios o actos de venganza. Existe, por ello, un reflejo de la violencia climática en el orden social, ya que el clima obliga a los personajes a sustraerse de las plazas y centros de reunión, para mantenerse en sus mismas casas. Eventos inusitados como el andar de Habacuc en su bicicleta también originan la inesperada relación de sus "adversarios"; asimismo, el tráfico bien organizado del presidente municipal —única figura de poder en este entorno—, se ve trastornado por un robo minúsculo, lo cual desencadena la venganza y la muerte de Patrocinio; de la misma forma, "Pálido

como el polvo" se presenta como el proemio a un acto vengativo, en el cual no hay interés conocido para llevar a cabo tal acto, sino sólo es cognoscible la oposición de los "bandos".

Por otra parte, en un nivel simbólico, se puede hablar del recuerdo o la memoria como violencia. En este sentido, la evocación no es nunca placentera, por más que remita a estados felices —por lo general, aunados a lo femenino y el erotismo. El acto memorioso es, para los personajes de Gardea, un hecho relacionado con la crueldad, que resquebraja el momento, ya que sólo se puede tener acceso a ese recuerdo por medio de una valoración en el tiempo. En tanto que el presente les es medianamente soportable, el contraste que ofrece esa rememoración no es de descanso, sino de desasosiego. Un recuerdo que perturba y que implica, para el individuo resguardado, un constante tormento. Por ello, don Efraín y el viejo no están recordando plácidamente sus días o sus aventuras, sino doliéndose de su presente; Eufrasio Cobos no puede sino participar del recuerdo erótico de Gutiérrez, pero la imagen Domitila lo devuelve a su propia situación. El recuerdo también funciona como un elemento contiguo para el desvelamiento de su condición presente, tanto para el lector como para los propios personajes.

De esta forma, se habla de la violencia que sufren los personajes gardeanos —en el interior de la ficción— por tres vías: el geográfico, el social, y el interno. Estos tres niveles reducen a los personajes a una estrecha existencia, que va anulando los deseos de mejora. Es un entorno en donde todo parece ya estar dado por una ley superior, que no tiene relación ni con lo divino, ni con

leyes humanas, sino con un orden desconocido. Violencia por propia mano, ley del talión, arreglos entre personajes, secretos, silencios, todo ello organiza y anuda la vida en esa población. Una atmósfera de negatividad en donde todo está con una pátina de desconfianza y recelo.

UN EROTISMO SILENTE

La posibilidad de obtener un resguardo, una tregua íntima en ese espacio violento se da a partir de lo femenino y el erotismo. La relación de estos motivos en el mundo narrado de Gardea es sin embargo un punto de fuga, un *allá* que es continuamente anhelado. Si el recuerdo, sobre todo el que se centra en la evocación de mujeres o estados placenteros, es agresivo por su acción contra el personaje, también es paradójicamente, un descanso transitorio.

Partimos del hecho de que es un mundo hostil, que conmina a los personajes a su aislamiento, así el recuerdo propio emerge como la posesión más preciada, a la cual nadie tiene acceso, un tesoro que genera envidia. La mujer se evoca y se describe a partir de elementos contrarios al lugar de la ficción; el agua, la vegetación y algunos animales contribuyen a simbolizar lo femenino con características vitales y establecen también su propia lejanía.

Los relatos "Todos los años de nieve" y "La orilla del viento" están centrados en la mujer como recuerdo y el impedimento para acceder ella. Por

un lado, el viejo en su lecho de muerte obliga a Lorenzo Corbala a llevarlo con Trinidad, a pesar de que este le recrimina: "Desde esta mañana a mí me viene pareciendo que usted desvaría. Qué andamos haciendo. Ya le dije que para Trinidad, usted es un fantasma. Ni siquiera va a recibirlo. Son muchos años. Estamos aquí, como perros, cumpliendo la voluntad de usted. Olvídese de la mujer y vamos a devolvernos". (DAS, 258)

Poseyendo una iluminación previa a la muerte, el viejo pretende atravesar lo arduo del camino —él, dentro de una carretilla—, y a sí mismo, su misma convalecencia. Ese punto lejano, tanto en la vida como en el lugar donde se encuentra Trinidad, es sin embargo, inalcanzable. No se sabrá qué quería decirle el viejo a ella, pero ese cambio de parecer frente a la muerte le da significado no sólo al texto, a la aventura inconclusa, sino a su propio recuerdo. Es un momento de claridad, porque "La raya alumbra". (DAS, 259)

Asimismo, en "La orilla del viento", Gutiérrez le comenta a Eufrasio Cobos su encuentro con una muchacha lejana ("Tuve que caminar mundos" [DAS, 271]). Esa rememoración representará para Cobos una trasgresión, ya que el otro le transmite esa experiencia irrealizable para él, inaccesible, que implica pasar los límites del poblado y de su mujer. Asimismo, es un contraste doloroso para Cobos, quien no tiene más que "esos arenales sin fin" de su mujer, Domitila Cuevas. Dicho contraste se da por la descripción, a pasos, de la muchacha por Gutiérrez:

—La muchacha, larga, como una vara.
—Gutiérrez, yo la rebaso…

> —Una rama. Con brotes.
> Sonrió Cobos. Se enderezaban mis palabras a la médula del asunto.
> —¿Grandes, Gutiérrez?
> Negué con la cabeza.
> —Pichoncitos eran, pero de pico parado.
> Cobos me enseñó una mano, la palma.
> —Y soñé con ellos; que bajaban a comer aquí, Gutiérrez. Pero los sueños me duelen.
> La mano del hombre estaba enormemente vacía. Un abismo. Me llamaba. Todos llevamos, idénticas, las mismas desolaciones. (DAS, 270)

Descripciones y evocaciones que se relacionan con la humedad y la vegetación ("la visión de la muchacha se alimentaba de hierba" [DAS, 271]). El personaje femenino es descrito a partir de símiles y metáforas para realzar su sensualidad, su carácter de oasis, vida. En un espacio donde la vida animal y vegetal está a contracorriente del clima, la mujer, el agua y el erotismo conforman la pausa y el respiro en el transcurrir del poblado. Tres elementos que posibilitan una experiencia interior y exterior *otra*, enriquecida por una fantasía tenue, discreta pero eficaz. Así, la descripción de la muchacha es de una elaboración altamente metafórica:

> La muchacha es un regalo, Cobos. De Dios. […] Tiene una trenza de trigo macizo. […] La lleva delante. Le cruza por los montecitos como un río de oro. Y el río baja y va y se embebe en el ombligo. Pero no todo. Algo de sus aguas se derrama y alcanza los pinos rubios y la honda cañada. La muchacha conoce la lluvia; las humedades que salvan. La tarde en que la

> conocí, llovía sobre sus hombros. Pero había sol. Y viento fresco. Y sonaba el bosque. (DAS, 272-273)

Las "humedades que salvan" están en oposición a los "arenales sin fin", que no sólo definen a Domitila, sino a ese presente espacio-temporal en donde se encuentra Cobos. También este recurso es utilizado anteriormente por el autor para describir, bajo un símil, otros caracteres femeninos, como en "Ángel de los veranos": "Nebde era como un trigal, de maduras, de soleadas espigas. Cuando conversábamos por las tardes, por las mañanas, yo no hacía otra cosa, por debajo de mis palabras, que contemplarla: la mecía, ondulaba el viento amoroso de Dios; el viento que me había empujado hasta ella".[64]

Es interesante la construcción de estos dos relatos, en los cuales son dos personajes masculinos en torno a la figura femenina como hilo conductor; Trinidad y la muchacha como figuras ausentes, a las cuales se les enaltece en el recuerdo. Su presencia, aunque no física, determina el desarrollo del personaje, por un lado, la muerte prematura del viejo al internarse en la tormenta de nieve, y por el otro, la confirmación de la permanencia de Cobos con su mujer, sin posibilidad de acceder a lo que la muchacha representa. Es por ello que lo femenino y su cualidad de *salvación* sólo es posible, en el presente narrado, detentarlo a través del recuerdo doloroso, que pone en evidencia una condición solitaria. Una suerte de conformidad frente a la imposibilidad de transformar su presente existencial.

---

[64] *Septiembre y los otros días*, *Reunión de cuentos*, p. 170.

Tres relatos del volumen son significativamente representativos acerca de la configuración de la mujer como elemento vital. El texto que da nombre al volumen se destaca por la narración de un estado de ánimo que es en cierto sentido homogéneo a los demás textos. La ubicación de los tres personajes en resguardo de la tormenta, resalta esa dificultad del hombre para *poseer* a las muchachas —sobre todo, a Alba, imperturbable, lejana—; acto que sólo es posible a través de la contemplación.

La descripción —y por tanto, la aprehensión— de las hermanas se da, por parte de don Efraín, a partir de su corporeidad que contrasta con el espacio de la casa, agredida por la lluvia afuera. La luz y el agua, como elementos que delinean a las hermanas, también le sirven al narrador para tejer un erotismo sutil, pero significativo. Como en el ritual del peinado de sus cabelleras mutuamente:

> El pelo de Palmira, el hebrerío de esponjado oro, arde, fosforece con la llamita de la lámpara acabada de encender. […] Alba se prende el peine en su propio pelo y comienza a acariciar el de la hermana. Las manos de Alba son tan bellas como sus ojos; lustran la corriente del oro. (DAS, 295-297)

La breve pero detallada descripción del cabello, que “reverbera por su cuenta”, es también visible en el relato “Las primaveras” de *Los viernes de Lautaro*, en el cual el narrador centra la atención en el vello facial de la mujer y sus características lumínicas:

> El bozo es rubio, como el mimbre. En su falda hay una sarta de gotitas opalinas de sudor. De buena gana se las limpiaría a la mujer, pasándole mi dedo índice, demorándolo sobre el borde del labio perfecto, para despertarla al amor por ahí. […] Los rayos del sol no alteran lo trigueño del rostro de la mujer. Incluso ni suda, fuera del bigotillo. Duerme con la cara vuelta hacia un lado, y me deja ver una oreja pequeña y parte del nacimiento, en la nuca, de los cabellos. Desnuda, esta mujer ha de enceguecer a quien la mire.[65]

Lo cual ayuda a comprender los recursos metafóricos y simbólicos que el autor utiliza para caracterizar a los personajes femeninos de su obra; herramientas que configuran, en ese mundo parco, una variedad de detalles.

En "De Alba sombría", las hermanas se distinguen también por su actitud frente a don Efraín, por el símil con los elementos terrenales, que condensan el carácter de cada una: "A Palmira le gusta hablar. No es como su hermana, subterránea. […] Palmira, la de los saludos, la del agua chispeante en la superficie, sí; pero Alba, la de las breves llamaradas en la sombra". (DAS, 296) Contraste de elementos y de luminosidad que simbolizan, de manera sucinta, aquello que perturba al narrador: la lejanía de Alba y la belleza conjunta de las muchachas. Belleza que cosecha delicados movimientos visuales en el relato, en momentos suspendidos. Un erotismo carente de vociferaciones, de arrebatos, mutilado de origen —no es, ni será posible, la aprehensión de ellas—; un erotismo, en este sentido, con algo de cobardía y resignación, que le da al momento narrado una sensibilidad que trasciende los mismos impulsos. Una delicadeza punzante, una sutil pero contundente afirmación de la lejanía física

[65] *Los viernes de Lautaro, Reunión de cuentos*, pp. 61-63.

y sentimental: “Palmira tiene una jaula de palomas latiendo debajo de la blusa. Le miro con fijeza el pecho. Ella me siente. Y desbaratando un rizo me voltea a ver. Nos encontramos en el aire, una fracción de segundo; sólo un tiempito, porque luego, asustados por la memoria de Alba, mis ojos huyen”. (DAS, 298)

Por ello, el deseo se coarta en el discurso de don Efraín. No hay posibilidad de llevarlo a cabo. Las hermanas, al dormir, se funden en una sola imagen inaccesible, ahí, en descanso, en oposición al deseo del narrador: “Contemplo el sueño de las muchachas, el revoltijo de sus cabelleras, confundidas las mansas corrientes sobre la almohada. […] La lámpara en el centro del cuarto, su llama, que de cuando en cuando ondula como una bandera, nos ilumina a los tres apenas. Mi rostro. Las colinas y los montes de los otros cuerpos”. (DAS, 299) Si en el desarrollo del cuento Alba, su lejanía y encierro propio, le despierta a don Efraín la intriga y el anhelo, al final es una imagen unitaria, la introversión anhelante: “Una imagen del trigo que crece en la sombra de los valles me asalta con mucha crueldad. Es un hierro candente, me quema los huesos. El hervor de mi sangre, agrandándose en alguna cúpula que no veo, opaca el murmullo de afuera, me inunda de vapores y de una fragancia de hierbas”. (DAS, 299)

Por lo tanto, las descripciones de lo femenino —corporeidad, sensualidad— se dan a partir de símiles con elementos naturales, sobre todo por aquellos que no tienen presencia en el espacio en donde están ubicadas las historias. Agua, palomas, trigo, y otros elementos del orden natural no sólo son utilizados para metaforizar, sino, en otro sentido, para reafirmar la lejanía de lo

femenino en el mundo narrado. Al asociar metafóricamente lo ausente, también se obtiene una distancia y una caracterización de todo aquello que la mujer representa. Así, en "Arriba del agua", a pesar de que hay una cercanía de Jimena con el narrador, esta se detalla a partir de una ensoñación. En el principio, la descripción de Jimena es de una intensidad ceñida, pero significativa:

> Ésta viene vestida de largo, color blanco. Usa lentes negros, de mica, que casi le llenan la cara. Del cuello de su vestido, como del pico de una cerveza abierta, le escapa un borbollón de olanes que luego se le seca en el pecho. […] La boca de la muchacha es como la de un ciego. Sus labios, aunque mordidos por la codicia del sol, siguen siendo hermosos. (DAS, 311-312)

A pesar del aspecto demacrado y sucio de la muchacha, el narrador le atribuye belleza a pequeñas partes de su cuerpo, ya que existe una distinción fundamental que convive con los otros relatos en donde lo femenino es tema del cuento: "La mujer es una muchacha; y las muchachas son campos de alfalfa". (DAS, 311). Sin embargo, en este relato se intensifica esa edad: "Su aspecto es ahora el de una niña, el de un vivo desconsuelo. Le paso la sombra de una mano por los olanes, el botecito y la falda". (DAS, 312)

En la descripción de Jimena se notan elementos similares a los otros caracteres femeninos que hemos visto, descripciones en relación con el agua y las partes físicas de la mujer:

> Se abre el vestido y mete una mano bajo los olanes. […] El borbollón de los olanes me impide ver; pero la mano se mueve en círculos. […] La mano de la muchacha vuelve a la falda. La mano debe conservar el perfume de la fruta. […] La mano me deslumbra; su forma es perfecta; irradia, como una aparición. La imagino acariciando, envolviendo… Es un terciopelo profundo. (DAS, 311-314)

La vestimenta, en el símil de movimiento vivo del agua, caracteriza la delicadeza de la descripción. Por ende, la relación mujer-agua es mayormente realizada, en dos niveles, el de la ensoñación del narrador que caracteriza a la mujer y al deseo erótico al *suceder* en el momento en que se va desarrollando la plática. El narrador, quien al contemplar e inquirir a Jimena sobre su condición de trashumante, va construyendo, sobre el discurso una fantasía alrededor de un río, en la cual incluirá a Jimena:

> —¿Qué hacía usted?
> —Soñaba con un río. […]
> —Los ríos son peligrosos —me dice.
> Por el rumor y el jadeo del agua, no la oigo bien.
> —¿Qué?
> —Hay otras cosas.
> Crece el río. Se mecen los tules. En los remolinos, caracolitos, arena. Tal vez los caracolitos vengan del mar, o del fondo mismo de las aguas despiertas. Los caracolitos son blancos como la muchacha. (DAS, 313)

En este sentido, existen dos niveles de aprehensión de lo femenino y su carga erótica; por un lado, el nivel "fantástico" relacionado con la imagen del

río; por el otro, lo que sucede entre ellos dos al dialogar, la descripción y fijación sobre el torso, las manos y los labios de Jimena. El narrador incluye, así, a la muchacha, en su fantasía, desde donde la detenta:

> En los remolinos, brilla y truena el sol. Me deslumbra; me ensordece. Los tules, el junco, tiemblan en medio de la canícula. Hundo una mano en la tinaja. Por su boca sale no el olor a podrido, sino el del agua y los relámpagos. Mi mano resbala como un pez por las paredes lamosas; siento los caracolitos. […] La muchacha se acerca. Vuelvo a soñar con el río, con los caracolitos y la frescura. Los olanes de la blusa ceden al ímpetu de la corriente; se abren como las alas de una paloma volando arriba del agua, de las frutas. (DAS, 313-314)

El narrador logra fundir en esa imagen continua la significación sensual del relato. Esta unión que se cristaliza al final del relato, con la "apertura" de la blusa, constituye una de las pocas realizaciones eróticas en su cuentística, generalmente ausentes. En el citado cuento "Las primaveras" existe otro pasaje de similares características:

> La mujer, sin decirme nada, camina hasta el sillón y se deja caer de nalgas en él. El busto le tiembla como sacudido por una explosión. Al mirarlo, he pensado en dos palomas, insospechadamente poderosas. La mujer y yo duramos bastante rato mirándonos. Ella busca el efecto de lo que acaba de hacer, en mi cara. Estoy tentado a darle lo que busca: a abrir, a lo bobo, la boca y los ojos; mas no lo haré.[66]

---

[66] *Los viernes de Lautaro*, p. 61.

La relación entre estos elementos los encontramos también en su poemario, *Canciones para una sola cuerda*; asociaciones metafóricas que confirman el imaginario gardeano en torno a lo femenino, y que se relacionan con lo que se ha mencionado sobre los símbolos del orden natural para simbolizar aspectos de la corporeidad femenina. En este caso, el poema 66:

Me asomé
a mirarte
como el sol
se asoma
a una
casa
dos
palomas
tenías
en la sombra
un alhelí
en las blancas
fronteras
de tu
ombligo
agua de mayo
corriendo
por la
hierbabuena
de tus piernas
me asomé a mirarte
y dos palomas
volaron

hasta
mí.

Asimismo, el poema 74:

Yo descanso
en ti
como
el sol
en las
cumbres
del agua
te bebo
en secreto
bajo
el suave son
de las
palomas.[67]

Las herramientas para describir a lo femenino se comparten, formando una nómina de analogías y metáforas similares en su obra literaria. Asimismo, los encuentros eróticos son tenuemente narrados, se relacionan con el fluir del agua, el sonido y la imagen de hierbas —verdes, como la alfalfa, o radicalmente distintas al semidesierto, como el bosque y su verdor. En este sentido, se puede comentar con Gaston Bachelard la analogía entre el río, su transitoriedad, y el valor femenino y joven que se le otorga; la relación mujer-agua, y en este caso

[67] *Canciones para una sola cuerda*, p. 74, 86.

centrada en el río, tendría una función metafórica; "¿Cuál es, en ese caso, la función sexual del río? Evocar la desnudez femenina. […] El agua evoca en primer lugar la desnudez *natural*, la desnudez que puede guardar una inocencia", ya que, "En efecto, el ruido de las aguas retoma con toda naturalidad las metáforas de la frescura y de la claridad. Las aguas que ríen, los arroyos irónicos, las cascadas ruidosamente alegres aparecen en los más variados paisajes literarios. Esas risas y esos gorjeos parecen ser el lenguaje pueril de la naturaleza. En el arroyo habla la naturaleza niña".[68]

La juventud de Jimena, así como la de Alba, Palmira y la muchacha, se opone a los personajes masculinos que tienen una edad madura. Generalmente, no existen datos certeros para saber la edad de los personajes masculinos, pero por las referencias ofrecidas en el texto, tanto en el discurso de cada uno de ellos, es posible observarla. Solamente a los caracteres femeninos se les distingue por su edad, y en ello está un contraste fundamental del motivo gardeano en torno al amor y el erotismo. Una lejanía de lo femenino física, generacional y emotivamente.

Estos componentes narrativos se condensan en "La guitarra". La lejanía, la ausencia y la confirmación cruel de la soledad de los personajes son llevados aquí a un punto sobresaliente. En una casa, en la cual habitan sólo hombres, alguien, un extraño, llega a descubrir el instrumento. La guitarra, por más de diez años colgada en la pared, no había supuesto ninguna acción, hasta que el extraño se la lleva para afinarla. Esa ausencia descubre, en primer lugar, una huella en la pared; una marca que asemeja el cuerpo femenino:

---

[68] Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*, pp. 56-59.

> Yo miré la huella de la guitarra en la pared. En medio de la blanca cal, era de un blanco extremo. […] La huella de la guitarra en la pared me estaba como llamando, y hacia allí llevaba mi vista constantemente. […] La huella de la guitarra era una huella de mujer. Su grupa estaba resplandeciente. […] Miré la huella de la guitarra. Las caderas, los hombros, el esbelto cuello de una mujer, me llamaban. (DAS, 333-337)

En este sentido, el relato se ordena a partir de la reacción al objeto y a su robo, simbolización de otra ausencia más violenta: "Sabás dio otro paso más hacia mí. Me puse en guardia casi como una sombra. Pero Sabás no me tocó, sino que pasó de largo hasta la huella de la guitarra en la pared. Con un dedo extendido fue siguiendo su contorno. Lo hizo muy lentamente. […] Sabás quitó su dedo de la pared y se contempló la yema, blanca de cal". (DAS, 340)

El breve ritual de contemplar la pared, y sobre todo, de tocar con la mano, como para confirmar, hacer patente que no es otra cosa que cal y humedad, resalta de manera simbólica el ejercicio de claridad que está sucediendo en Miguel y los demás. Un anhelo de comprobar, de constatar, por medio del tacto, la huella, e indirectamente, ratificar su soledad, y su deseo por algo ausente:

> Vestido ya me alisé el pelo y caminé rumbo a la pared de la guitarra. El corazón me daba saltos en el pecho. La luz de la luna me enfriaba las piernas a través del pantalón; pero los muslos, en penumbra, estaban calientes. Antes de llegar, abrí la mano derecha, con la palma hacia delante. La luna había comenzado a bajar por el cielo y se hundía más

> hondo en las sombras del cuarto. Puse la palma de la mano en el centro de la huella de la guitarra. La pared, en ese lugar, tenía la consistencia de la carne. No me pareció absurdo esto. Era como si yo hubiera estado esperando encontrarme con una cosa así. (DAS, 341-342)

Como en "Arriba del agua", el deseo transmite una cualidad a lo deseado; el centro de la huella, trasunto del sexo femenino, al tocarlo tiene consistencia como la de lo simbolizado. Entonces se sufre la violencia por ausencia y por conocimiento, por la frase contundente de que se vive "en un pueblo sin mujeres". La confirmación de una ausencia sin resolución, deviene búsqueda y deificación. Por su inesperado robo, la guitarra pone en relieve precisamente la situación del poblado, y ello conmina a alejarse de él, trascender la frontera, buscar en las sombras, recuperar lo perdido, aunque la guitarra no sea más que un vehículo, una estrategia para desenmascarar la búsqueda de algo más.

Es por ello que resulta significativa la presencia de la mujer —sobre todo de aquellas que son jóvenes— como depositarias del deseo que no se consuma. No obstante, la inclusión de personajes femeninos también abarca a la mujer madura. En este grupo encontramos a Domitila Cuevas, quien aunque no presente activamente en "La orilla del viento", está opuesta a la muchacha que describe Gutiérrez. Contraste que le es infringido a Eufrasio Cobos con malicia. Igualmente, la esposa de Habacuc, a la que ni siquiera se le concede valor alguno, ya que el ciclista la abandona, y cuando se refiere a ella solamente la menciona como "la mujer" (DAS, 308). Esta diferencia entre la juventud y la madurez también se encuentra en "En el espejo", relato que se puede relacionar

con "Las primaveras" y que clarifica este aspecto. En ambos cuentos, así como en otros personajes femeninos de edad madura, existe una anulación, tanto por parte de los personajes masculinos, como de sí mismas. La madre de "Las primaveras" se refugia en su cuarto, rememorando las pasiones acaecidas con su marido fallecido ("Hago mi vida de noche —me dijo delante de la madre— escuchando cosas de la pasión de mi padre Artemio: el amor, según la carne").[69] Un encierro que ya huele a pudrición. Asimismo, Clelia decide cerrar todas las ventanas de su casa, y aun más, vender el espejo que le refleja el rostro. En la idea de que ella está *adentro* se encuentra la anulación de sí misma, ya no creadora de pasión ni deseo. Es interesante, por ello, que todo aquello que las muchachas representan no pueda ser detentado por las mujeres maduras, esas sí ausentes, nulificadas en el mundo narrado.

De tal forma, en los relatos en los cuales hay una participación activa de la mujer la organización se da a partir de ella, y no sólo, sino que en el interior del mundo narrado, los personajes *también* construyen su existir en torno a la mujer. La orientación de los relatos demuestra un aspecto homogéneo, que corresponde a una visión dentro del universo narrado. La mujer siempre se encuentra en un lugar lejano, sensitiva y físicamente; en un *allá* que se hace patente continuamente. El personaje masculino accede a ella a partir del recuerdo (cruel, violento), por medio de él la resignifica y la reconstruye; es quizá el único espacio en donde encuentra alivio para su soledad; el recuerdo, río y remanso donde se puede descansar de ese presente solitario, imperturbable, en ese interior memorioso, anhelante, desamparado.

[69] *Los viernes de Lautaro, Reunión de cuentos*, p. 63.

Violencia, ausencia, erotismo cercado, las constantes temáticas de esta obra de Gardea —en estrecha relación con sus obras predecesoras y subsecuentes—, se intensifican para enunciar una condición perenne de sus personajes. En el presente estudio se observaron las características técnicas referentes a la construcción de personajes y las historias narradas. Si bien en estos ámbitos existe una supremacía de la descripción del estado de ánimo a representar —lo cual se nota por medio de la disminución de las anécdotas, así como una caracterización mínima de los personajes—, al reflexionar el conjunto de estos textos, los elementos espaciales y lo analizado en este capítulo, se puede dar cuenta de la propuesta del autor.

El espacio, al que narrativa y técnicamente se le dedica más empeño, es el tamiz que proporciona la profundidad de lo narrado. En este sentido, el desierto condiciona, pero también enriquece y da coherencia a la inactividad de lo contado; obliga a hurgar en la sombra los detalles que construyan la situación de sus personajes, también no del todo visibles, también significados a través de su penumbra. Por ello, lo descriptivo reemplaza a la acción, y con ello se da preponderancia a los recursos estilísticos que permitan la aprehensión de los momentos. Es posible decir que se está frente a un autor más interesado por la enunciación ornamentada de lo que pareciera ser vacuo de origen, el desierto. En la provincia mexicana, representada mayoritariamente por la literatura

anecdótica, de memoria y leyenda, esta narrativa se orienta a referir —obra a obra— otro aspecto probablemente más silencioso e íntimo, la experiencia de vivir en ese lugar, una visión del norte y una toma de postura frente a los lugares comunes vertidos históricamente a esa zona.

En este sentido, el espacio, como eje fundamental, organiza el texto no sólo para dar ubicación, sino también para delimitar las acciones. En el terreno del espacio geográfico, su uniformidad posibilita una lectura de conjunto. Sin elegir o enunciar el topónimo, es posible, para efectos del análisis, observarlos homogéneamente. Sus características límite establecen una influencia directa y sensible en los distintos personajes. Tanto el extremoso clima, como la inconmensurabilidad reducen al poblado y a sus habitantes a una experiencia limitada. No hay visos de cambio geográfico; se está permanentemente recluido por la inmensidad y por el clima; como sentencia Gutiérrez en "La orilla del viento": "Yo no ignoraba que vivíamos en lo más duro y sofocante del mundo; que aquí, los hombres, a la larga o a la corta, acababan siempre por quebrarse". (DAS, 272)

La siguiente determinante de esa soledad es el orden interno de la población; un pueblo aislado, sin asidero real en un tiempo histórico reconocible. Esto también obliga una lectura, ya que cualquier medio de comunicación se convierte, de facto, en una ventana por la cual se puede, por un lado, conocer *otra* realidad; por el otro, permite una fuga transitoria de su presente. Aun más, si se atiende la construcción de ese tiempo. Una temporalidad en estanco, pareciera que abstraída, en la cual no hay sino la

continuidad de la existencia; esto es, "La ausencia de tiempo […] donde nada comienza, donde la iniciativa no es posible".[70] El pasado y el recuerdo se entronizan; lo irrecuperable, los momentos instantáneos en los cuales se pudo fugar del sino se convierten en refugios de un tiempo estancado, sin ciclos ni linealidad: "Por acá, los años, el tiempo, no tienen agarraderas por dónde pescarlos". (DAS, 267)

Asimismo, se encuentra la vida propia del poblado, donde la presencia de leyes civiles es imperceptible. El gobierno, así como representantes de la ley son casi nulos; no existe la figura de la policía o del ejército, y cuando se da cuenta de participantes de la ley, como en el caso de "Los abanicos", es para observar su degradación como institución, o como en "Nada se perdió" donde se alude a la incapacidad del ayuntamiento para hacerse cargo de la limpia de un terreno. Esa ausencia también es significativa en tanto que la ley es ejercida por cuenta propia, la ley de la venganza y del ajusticiamiento.

Igualmente, existe un vacío de los representantes de la iglesia, así como de una tradición alrededor de elementos religiosos (asistir a la iglesia no es posible, pareciera que no hay tal edificación, ni física ni espiritual). Dios sólo es enunciado, su presencia pareciera ser destinada a la oralidad. Ello también está en relación con el tiempo representado: el presente perennal acusa una sola interpretación de la experiencia vital; la muerte no es concebida como el paso a otro estadio, sino sólo como una consecuencia natural. No es salvación, ni representa una esperanza. Al no haber propiamente una figura rectora en el ámbito de la fe espiritual, una concepción del mundo a través de elementos que

[70] Blanchot, *op. cit.*, p. 23.

permitan una esperanza en otro estado del alma, la posición frente a la muerte es de indiferencia. El fallecimiento, el agotamiento de la vida no es un elemento que les signifique memoria, "No hay quien feche aquí esas muertes. Y ni las de los vivos. Se nos escapan. Pregúntele a Bayona por la de la mujer. Verá. Pregúnteme usted por la de la mía". (DAS, 267)

Este entorno determina sustancialmente la *cotidianidad*. Como se ha venido apuntando, la relación entre los personajes, en el mundo de ficción, está restringida por los elementos espaciales. Esa misma influencia se corrobora al observar con detenimiento los sucesos que se narran, personajes que están asimismo aislados, lejanos para el "otro". Sin largas amistades, ni relaciones afectivas importantes, la convivencia y la cohesión social se dan a partir de los aspectos negativos de la conducta humana. Hostilidad social que se transforma en recelo, desconfianza, seres ínsulas resguardando las pequeñas riquezas que poseen, material e íntimamente. En un mundo de austeridad, cada objeto está sobrevalorado; los anillos, la guitarra, los trastes de plata, la bicicleta, los periódicos viejos. Pequeños repositorios de cuidado y guardia, receptores de envidias y violencia. De igual forma, el recuerdo se atesora, se esconde, se mima, aunque eso suponga el renacimiento de un dolor añejo, pero propio. Recuerdos que se van desgastando, que encuentran límites, y que se van convirtiendo en anhelos rancios. Pierden poco a poco, en cada rememoración, su valor como experiencia, y se anidan en el espacio del símbolo.

El recuerdo, la gran deidad, es el derrotero inmutable. Una memoria cercada, limitada a lo sensible, no al pasado de la población, de la tradición o

familia. Este presente continuo, que deviene futuro inercial, homologa la soledad. Es una sola, paradójicamente, compartida por los personajes, pero "defendida"; en esa soledad no hay distinción, por ello la apariencia de uniformidad en el tono de las historias, en los diálogos, en la percepción del mundo gardeano. Una soledad que les es impuesta, pero que también es destino aceptado. Poco son aquellos que pueden hablar de otro estado: "¿De dónde quiere usted que yo conozca las brisas? ¿Cuál mar, cuales bosques tenemos por aquí?" (DAS, 286)

Por ello, cuando los personajes logran gran huir, no encuentran quizás nada, "Alrededor de nosotros, […] y en los alrededores de este alrededor, no vi, no hallé nada que valiera la pena. […] Caminar mundos en busca de una salida desgasta, Cobos. Atravesar soledades, tolvaneras de almas secas" (DAS, 272-274). El retorno, con la experiencia vivida, no supone un alivio, sino un peso mayor. Se recuerdan viejas glorias, momentos triunfales ("Pálido como el polvo") que sólo conminan a ya no saber qué hacer con tanta memoria, sino defenderla y morir por ella. O bien, se guarda, y sólo es posible ver, desde afuera, una confirmación cruel de la pertenencia a ese mundo: "La abuela cuenta que usted regresó de allá tristísimo, don Efraín. […] dice que usted volvió enfermo. Lloroso. Malo del corazón" (DAS, 297-299); "Y yo me iba a dormir para siempre, para siempre, en este pueblo sin mujeres". (DAS, 342)

De esta forma, los personajes no logran sino abstraerse de su real dolencia, la soledad, en adminículos o en imágenes que les ayuda a evadir —como en una iluminación transitoria, fugaz— su verdadera condición. Mas no

hay transformación, sino mayor aislamiento; una aceptación *ad infinitum* de lo ya dado, de lo ya vivido: el orden interior de ese mundo. Un mundo abandonado, aislado, violento, en busca de las aguas que puedan mitigar esa soledad perenne.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE JESÚS GARDEA

Gardea, Jesús, *Los viernes de Lautaro*, México, Siglo XXI, 1979.

———, *Septiembre y los otros días*, México, Joaquín Mortiz, 1980.

———, *El sol que estas mirando*, México, FCE, 1981.

———, *La canción de las mulas muertas*, México, Oasis, 1981.

———, *Canciones para una sola cuerda*, México, Universidad del Estado de México, 1982.

———, *El tornavoz*, México, Joaquín Mortiz, 1983.

———, *Soñar la guerra*, México, México, Oasis, 1984.

———, *De Alba sombría*, New Hampshire, Ediciones del Norte, 1985.

———, *Los músicos y el fuego*, México, Océano, 1985.

———, *Sóbol*, México, Grijalbo, 1985.

———, *Las luces del mundo*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1986.

———, *El diablo en el ojo*, México, Leega literaria, 1989.

———, *Voz del autor*, [Disco] presentación de José Luis González, México, UNAM-CNCA, 1991 (Voz Viva de México, Serie Fronteras).

———, *El agua de las esferas*, México, Leega literaria, 1992.

———, *La ventana hundida*, México, Joaquín Mortiz, 1992.

———, *Difícil de atrapar*, México, Joaquín Mortiz, 1995.

———, *Juegan los comensales*, México, Aldus, 1998.

———, *Donde el gimnasta*, México, Aldus, 1999.

———, *Reunión de cuentos*, México, FCE, 1999 (Letras Mexicanas).

———, *El biombo y los frutos*, México, Aldus, 2001.

———, *Tropa de sombras*, México, FCE, 2003.

OBRAS CONSULTADAS

Aldaco, Guadalupe Beatriz (comp.), *Literatura fronteriza de acá y de allá. Memoria del Encuentro Binacional "Ensayo sobre la literatura de las fronteras"*, Hermosillo, Instituto Sonorense de Cultura, 1994.

Amat, Brigitte, *El nudo gardeano*, Québec, Université Laval, 1995.

Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, traducción de Ernestina Champourcin, México, FCE, 1997 (Breviarios, 183).

———, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, traducción de Ida Vitale, México, FCE, 2003 (Breviarios, 279).

Bataille, Georges, *El erotismo*, traducción de Antoni Vicens y Marie Pauln, México, Tusquets, 2005.

Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, 8ª ed., México, Porrúa, 2004.

——— y Gerardo Ramírez Vidal (comps.), *Los ejes de la retórica*, México, UNAM-IIFL, 2005 (Bitácora de Retórica, 20).

Blanchot, Maurice, *El espacio literario*, traducción de Vicky Palant y Jorge Jinkis, México, Paidos, 1992.

Bravo, Roberto, *et. al.*, *El cuento está en no creérselo*, Tuxtla Gutiérrez, Universidad Autónoma de Chiapas, 1985 (Maciel, 7).

Campbell, Ysla (coord.), *Estudios de literatura mexicana. IX Encuentro nacional de escritores de la frontera norte*, Ciudad Juárez, UACJ, 1998.

Drew, Alejandrina, *Ficción y realidad en* El tornavoz *de Jesús Gardea*, El Paso, UTEP, 1985.

Duncan, J. Ann, *Voices, Visions, and a New Reality. Mexican Fiction since 1970*, Pittsburg, University of Pittsburg Press, 1986.

Espinasa, José María, *Hacia el otro*, México, UNAM, 1990 (Serie Diagonal).

Fernández Moreno, César (coord.), *América Latina en su literatura*, 8ª ed., México, Siglo XXI-UNESCO, 1982.

García, José Manuel, *Lo real maravilloso en la narrativa de Jesús Gardea*, El Paso, UTEP, 1986.

Gómez Rodríguez, Irma Elizabeth, *Placeres: La inmensidad asfixiada. Estudio de la configuración espacio-temporal en la obra de Jesús Gardea*, México, UAM-A, 2004.

González de la Vara, Martín, *Breve historia de Ciudad Juárez y su región*, México, COLEF-New Mexico State University-UACJ, 2002 (Paso del Norte).

Jitrik, Noé (comp.), *Las palabras dulces. El discurso del amor*, México, UNAM-FCPyS, 1993 (Discurso y Sociedad, 4).

Lara Lozano, Verónica Irina, *El problema de la soledad en dos obras de Jesús Gardea:* El tornavoz *y* Juegan los comensales, El Paso, UTEP, 2000.

Muñoz, Mario (pról., selecc. y notas), *Memoria de la palabra. Dos décadas de narrativa mexicana*, México, UNAM-CNCA, 1994.

Paredes, Alberto, *Figuras de la letra*, México, UNAM, 1990 (Serie Diagonal).

Patán, Federico (ed.), *Perfiles. Ensayos sobre literatura mexicana reciente*, Boulder, University of Colorado, 1992.

Pereira, Armando, *et. al.*, *Hacerle al cuento (La ficción en México),* ed., pról. y notas de Alfredo Pavón, México, UATX, 1994 (Destino Arbitrario, 11).

Picard, Max, *El mundo del silencio*, versión castellana de Norberto Silvetti Paz, Caracas, Monte Ávila, 1971.

Pimentel, Luz Aurora, *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*, México, Siglo XXI-UNAM, 2001, (Lingüística y Teoría literaria).

———, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, 2ª ed., México, Siglo XXI-UNAM, 2002 (Lingüística y Teoría literaria).

Rall, Dietrich (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria,* traducciones de Sandra Franco y otros, México, UNAM-IIS, 1993 (Pensamiento Social).

Rodríguez Lozano, Miguel G., *Escenarios del norte de México: Daniel Sada, Gerardo Cornejo, Jesús Gardea y Ricardo Elizondo*, México, UNAM-IIFL, 2003 (Letras del Siglo XX).

——— (pról., selecc. y notas), *Sin límites imaginarios. Antología de cuentos del norte de México*, México, UNAM-IIFL, 2006.

Sada, Daniel, *Todo y la recompensa. Cuentos completos*, México, Debate, 2002 (Narrativa).

Steele, Cynthia, *Politics, Gender, and the Mexican Novel, 1968-1988: Beyond the Pyramid*, Austin, University of Texas, 1992.

Torres, Vicente Francisco, *Narradores mexicanos de fin de siglo*, México, UAM-CNCA, 1989 (Molinos de Viento, 71).

Valenzuela, Jirina Poncarova, *La muerte y la soledad en los cuentos de Jesús Gardea*, Arlington, University of Texas, 1989.

Vaquera-Vásquez, Santiago R., *Wandering Stories: Place, Itinerancy, and Cultural Liminality in the Borderlands*, Sta. Barbara, University of California, 1997.

Villamil Barrera, María Elvira, *El espacio en la novela fronteriza reciente: Campbell, Ramos, Gardea y Fuentes*, Boulder, University of Colorado, 1997.

Williams Raymond, Leslie (ed.), *The Novel in the Americas*, Colorado, University of Colorado, 1992.

HEMEROGRAFÍA*

"Entrevista con Jesús Gardea", en *Sábado, Unomásuno*, México, 7 de febrero de 1981, p. 22.

Albores T., Jaime Luis, "Novela. Jesús Gardea: *Juegan los comensales*. Instantes aislados y eventos continuos", en *Sábado*, *Unomásuno*, México, 18 de julio de 1998, p. 11.

Alcántar Flores, Arturo, "Los escritores en México somos una ficción", en *Excélsior*, Sección Cultural, México, 18 de agosto de 1989, pp. 1-3.

Anhalt, Nedda G. de, "Novela. *El sol que estás mirando*. Gardea como Rulfo", en *Sábado*, *Unomásuno*, México, 7 de febrero de 1981, p. 10.

* La mayoría de las referencias pertenecen al expediente de Jesús Gardea en el Archivo de Escritores Mexicanos de Jaime Erasto Cortés.

———, "Novela. *El tornavoz*. Vivir de muerte", en *Sábado*, *Unomásuno*, México, 7 de enero de 1984, p. 12.

Argüelles, Juan Domingo, "Jesús Gardea y su nueva novela", en *El Universal*, México, 23 de agosto de 1989, p. 5.

———, "*El diablo en el ojo*", en *El Universal y la Cultura*, México, 5 de octubre de 1989, p. 5.

———, "La obra de Jesús Gardea (1939-2000), en *El Universal*, México, 15 de marzo de 2000, p. F2.

Bermúdez, María Elvira, "Gardea: Realismo Mágico. Fichas de número doble", en *Excélsior*, México, 10 de junio de 1982, p. 11.

Cámez, Silvia Isabel, "Afirma Jesús Gardea llegar tarde a la literatura", en *Reforma*, México, 29 de marzo de 1998, p. 3c.

Cárdenas, Noé, "Bordeando la insolación", en *Crónica*, México, 6 de febrero de 2000, p. 8.

Castañeda, Salvador, "Entrevista con Jesús Gardea, Premio Villaurrutia. Un mundo auténtico", en *La Semana de Bellas Artes*, México, 18 de febrero de 1981, pp. 12-13.

Castro, José Alberto, "Fustiga el narrador Jesús Gardea, 'El ogro de las rosas', a los escritores que usan la literatura para conseguir fama y poder", en *Proceso*, México, 17 de octubre de 1994, pp. 70-71.

Cordero, Sergio, "Entrevista con Jesús Gardea, 'Fundo espiritualmente a Delicias'", en *La Jornada de los Libros*, México, 9 de enero de 1988, p. 8.

Domínguez Michael, Christopher, "La novela póstuma de Jesús Gardea", en *El Ángel, Reforma*, México, 20 de junio de 2004, p. 3.

Dorantes, Dolores, "Jesús Gardea: el desierto de los placeres", en *Crónica*, Cultural, México, 8 de marzo de 2002, p. 11.

Enrigue, Álvaro, "Tercia de cuentistas", en *La Jornada Semanal*, México, 20 de agosto de 1995, p. 13.

Espinasa, José María, "La soledad como un texto. Los cuentos de Jesús Gardea", en *Sábado*, *Unomásuno*, México, 9 de enero de 1988, p. 9.

———, "*La ventana hundida*", en *La Jornada Semanal*, México, 28 de febrero de 1993, p. 13.

———, "Jesús Gardea: Lo que se escribe no se puede contar", en *Ovaciones*, Cultura, México, 19 de marzo de 2000, pp. 4-5.

Espinoza, Juan Enrique, "La narrativa de Jesús Gardea (1939-2000)" en *Tierra Adentro*, núm. 104, México, junio-julio de 2000, pp. 84-85.

García, Gustavo, "La escalera y la hormiga", en *Sábado*, *Unomásuno*, México, 23 de febrero de 1985, p. 8.

García-García, José Manuel, "La geografía textual de Placeres", en *Plural*, núm. 193, México, octubre de 1987, pp. 55-57.

Giardinelli, Mempo, "La última novela de Gardea. Magia belleza, inmensidad", en *Excélsior*, Sección Cultural, México, 1 de abril de 1982, p. 1.

González, José Luis, "Un nuevo narrador mexicano", en *Plural*, núm. 71, México, agosto de 1977, pp. 24-25.

González, José de Jesús, "Una novela anticonvencional y preciosista", en *Semanario Cultural de Novedades*, México, 14 de febrero de 1993, pp. 8-9.

Grajales Tejeda, Aydé, "*El árbol cuando se apague*", en *Lectura*, *El Nacional*, México, 6 de junio de 1998, p. 8.

Güemes, César, "'Escribir es un oficio donde tiene mucho juego la esperanza': Jesús Gardea, autor de *Difícil de atrapar*", en *El Financiero*, México, 27 de septiembre de 1995, p. 67.

———, "Recibirá el escritor Jesús Gardea un homenaje nacional hoy en el INAH", en *La Jornada*, México, 18 de octubre de 1998, p. 25.

Hernández, Araceli, "Trato de cascar las palabras como las nueces: Jesús Gardea", en *La Jornada*, México, 5 de septiembre de 1989, p. 20.

Herrera, Ernesto, "Una sabia complejidad", *El Semanario Cultural, Novedades*, México, 8 de marzo de 1998, p. 6.

———, "Jesús Gardea: Una saga del norte", en *El Semanario Cultural*, *Novedades*, México, 3 de octubre de 1999, p. 2.

Ibargoyen, Saúl, "Jesús Gardea: Pelear por la luz", en *Excélsior*, Sección Cultural, México, 7 de agosto de 1984, p. 6.

Ladrón de Guevara, Verónica, "El mundo de los grupos literarios me atrae muy poco", en *El Financiero*, México, 14 de enero de 1993, p. 57.

———, "Mis libros no son para un lector que vive de prisa", en *El Financiero*, México, 15 de enero de 1993, p. 57.

Leal, Luis, "Literatura de frontera", en *Tierra Adentro*, núm. 27, México, julio-agosto-septiembre de 1981, pp. 36-39.

Méndez, Iliana, "Por la tierra de Placeres", en *Laberinto*, México, 6 de marzo de 2004, p. 6.

Mendoza, Eduardo, "Jesús Gardea: 'Escribir me ayuda a vivir'", en *El Universal*, México, 18 de agosto de 1989, p. 5.

Montemayor, Carlos, "La literatura regional en los estados fronterizos del norte", en *Tierra Adentro*, núm. 27, México, julio-agosto-septiembre de 1981, pp. 33-36.

Morales, Sonia, "Jesús Gardea: Mis personajes, una tropa de infelices", en *Proceso*, México, 9 de febrero de 1981, p. 47.

Muñoz Cota, Antonio Tenorio, "*Juegan los comensales*", en *Lectura*, *El Nacional*, México, 4 de julio de 1998, p. 8.

Ojeda, David, "Literatura y sociedad en la frontera norte", en *Tierra Adentro*, núm. 27, México, julio-agosto-septiembre de 1981, pp. 27-32.

Orozco, Gaspar, "Jesús Gardea: Última imagen del solitario", en *Tierra Adentro*, núm. 104, México, junio-julio de 2000, pp. 88-89.

Orozco Castellanos, Ricardo, "Gardea: Sepultando la provincia idílica", en *Sin Embargo*, México, marzo-abril de 1981, pp. 15-20.

Oviedo, Armando, "Cuento. Jesús Gardea: *Difícil de atrapar*. De luz y de sombra", en *Sábado*, *Unomásuno*, México, 9 de septiembre de 1995, pp. 12-13.

Patán, Federico, "Novela. Jesús Gardea: *La ventana hundida*. La dislocación sintáctica", en *Sábado*, *Unomásuno*, México, 23 de enero de 1993, p. 13.

———, "Cuentos. Jesús Gardea: *Difícil de atrapar*. Narrar ocultamientos", en *Sábado*, *Unomásuno*, México, 26 de agosto de 1995, p. 11.

———, "Novela. Jesús Gardea: *El árbol cuando se apague*. Ante todo, el lenguaje", en *Sábado*, *Unomásuno*, México, 11 de abril de 1998, pp. 10-11.

Perry Guillén, Ricardo, "Luces de sol pleno", en *La Jornada de los Libros*, México, 16 de mayo de 1987, p. 6.

Pinto, Margarita, "Novela. *El tornavoz*. Jesús Gardea", en *Sábado*, *Unomásuno*, México, 24 de noviembre de 1983, p. 11.

Pohlenz, Ricardo, "La depuración del instante", en *El semanario, Novedades*, 25 de junio de 1992, pp. 5-6.

Quemain, Miguel Ángel, "El afán del lenguaje: Entrevista con Jesús Gardea", en *Tierra Adentro*, núm. 71, mayo-junio de 1994, pp. 6-9.

———, "Jesús Gardea: El insondable misterio de la gracia", en *Revista Mexicana de Cultura, El Nacional*, México, 28 de julio de 1996, pp. 13-15.

———, "Memoria de Jesús Gardea", en *El Financiero*, México, 11 de marzo de 2005, p. 56.

Ramos, Agustín, "Jesús Gardea: Producirse a sí mismo y desde sí mismo, I", en *El Financiero*, México, 27 de abril de 1993, p. 69.

———, "Jesús Gardea: producirse a sí mismo y desde sí mismo, II", en *El Financiero*, México, 4 de marzo de 1993, p. 7.

Roura, Víctor, "*Donde el gimnasta*", en *El Financiero*, México, 1 de diciembre de 1999, p. 70

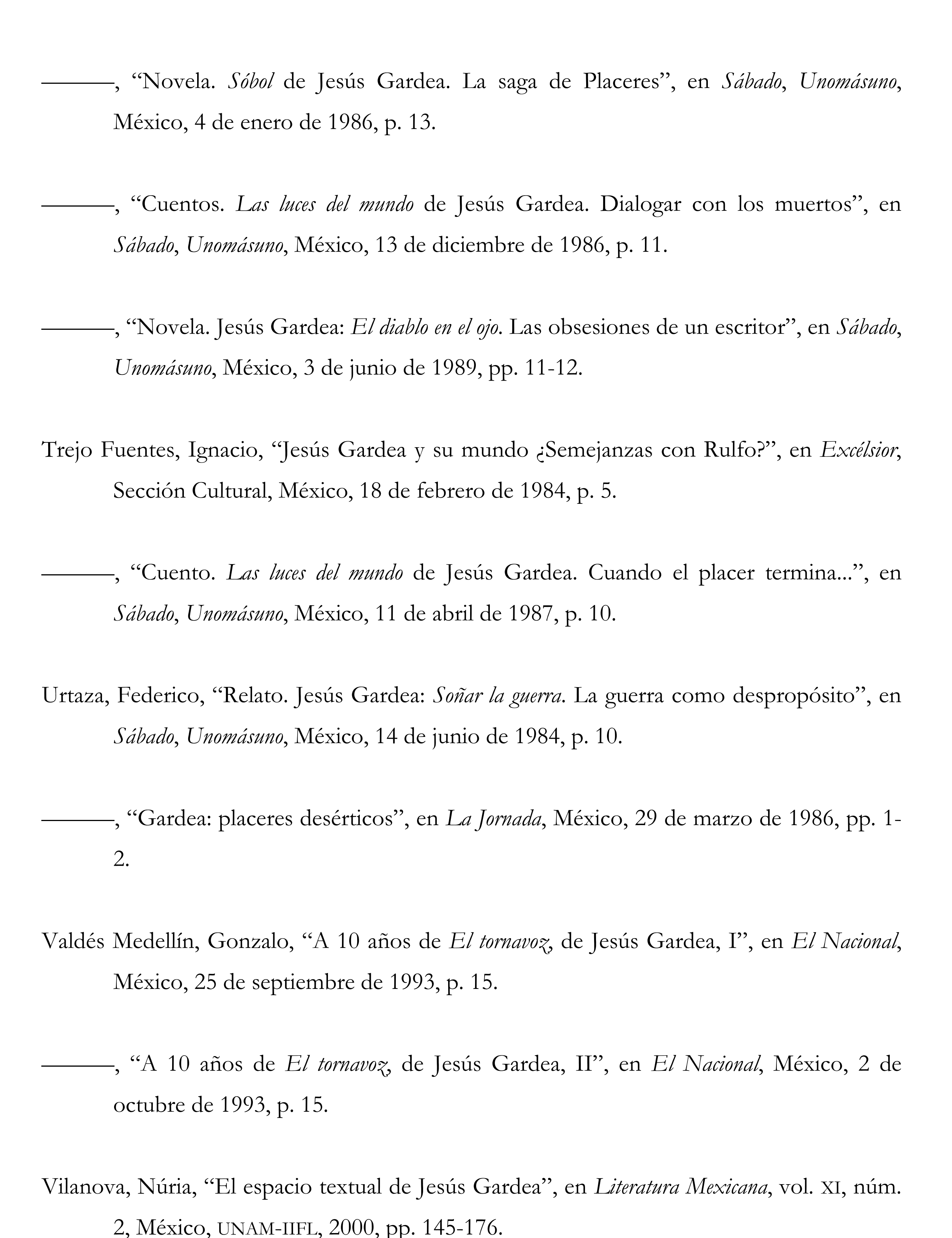
Sada, Daniel, "Jesús Gardea: *In memoriam*", en *Fronteras*, vol. 5, núm. 17, México, verano de 2000, pp. 78-79.

Sáenz, Jorge Luis, "Gardea y las obsesiones del lenguaje", en *El Universal y la Cultura*, México, 19 de agosto de 1989, pp. 1, 5.

Tarazona Velutini, Daniela, "Brillo ensombrecido", en *Hoja por Hoja*, México, marzo de 2004, p. 5.

——— y Joan Puig, "El llamado de Jesús Gardea", en *El Ángel*, *Reforma*, México, 13 de marzo de 2005, p. 3.

Torres, Vicente Francisco, "Novela. *Los músicos y el fuego* de Jesús Gardea. Una escritura ensimismada", en *Sábado*, *Unomásuno*, México, 16 de noviembre de 1985, p. 10.



———, "Novela. *Sóbol* de Jesús Gardea. La saga de Placeres", en *Sábado*, *Unomásuno*, México, 4 de enero de 1986, p. 13.

———, "Cuentos. *Las luces del mundo* de Jesús Gardea. Dialogar con los muertos", en *Sábado*, *Unomásuno*, México, 13 de diciembre de 1986, p. 11.

———, "Novela. Jesús Gardea: *El diablo en el ojo*. Las obsesiones de un escritor", en *Sábado*, *Unomásuno*, México, 3 de junio de 1989, pp. 11-12.

Trejo Fuentes, Ignacio, "Jesús Gardea y su mundo ¿Semejanzas con Rulfo?", en *Excélsior*, Sección Cultural, México, 18 de febrero de 1984, p. 5.

———, "Cuento. *Las luces del mundo* de Jesús Gardea. Cuando el placer termina...", en *Sábado*, *Unomásuno*, México, 11 de abril de 1987, p. 10.

Urtaza, Federico, "Relato. Jesús Gardea: *Soñar la guerra*. La guerra como despropósito", en *Sábado*, *Unomásuno*, México, 14 de junio de 1984, p. 10.

———, "Gardea: placeres desérticos", en *La Jornada*, México, 29 de marzo de 1986, pp. 1-2.

Valdés Medellín, Gonzalo, "A 10 años de *El tornavoz*, de Jesús Gardea, I", en *El Nacional*, México, 25 de septiembre de 1993, p. 15.

———, "A 10 años de *El tornavoz*, de Jesús Gardea, II", en *El Nacional*, México, 2 de octubre de 1993, p. 15.

Vilanova, Núria, "El espacio textual de Jesús Gardea", en *Literatura Mexicana*, vol. XI, núm. 2, México, UNAM-IIFL, 2000, pp. 145-176.